قضايا النقد الحديث

محمد صايل حمدان

دار الأمل للنشر والتوزيع
اربد - الأردن

Bibliotheca Alexandrina
01033631

قضايا النقد الحديث

جميع حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

دار الأمل للنشر والتوزيع
ص.ب ٤٦٩ ـ تلفون ٢٧٦١٧٤
شارع شفيق الرشيدات
اربد ـ الاردن

قضايا النقد الحديث

محمد صايل حمدان

الطبعة الاولى
١٩٩١م

دار الأمل للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

يهتم هذا الكتاب بإبراز أهم القضايا النقدية في النقد العربي الحديث، والهدف من ذلك تعميق نظرة الدارسين إلى الأعمال الأدبية ، وتمكينهم من نقدها وتحليلها . ولكي أسهل الأمر على القارئ ، لجأت إلى امثلة استقيتها من حياتنا اليومية، وقمت بتدعيمها بأمثلة من الشعر توضح القضية المطروحة، ولجأت أحيانا إلى ربط القضية النقدية الحديثة بمثيلتها في النقد القديم، والقصد من ذلك أن أوضح أن النقد الحديث وإن تطوّر ، ليس بإمكانه الانفصال عن نظريات النقد القديم، فما جهود أساتذتنا النقاد القدامى ، إلا توجيهات نأخذ بها، ونستعين بها، كي نفسّر في ضوئها قضايانا النقدية الحديثة، التي نشأت بفعل تطوّر الزمن، وتقدّمه في شتى المجالات. ولا يضير النقد القديم إذا خالفناه في بعض الأمور ، ذلك أن الحياة أخذ وعطاء، ولكن هذا لا يمنع من القول : إن النظريات النقدية القديمة هي الأستاذ الفذّ الذي يمدّنا بالمعارف ، وهي التي صقلت نفوسنا، ووسعت مداركنا، فجعلت منّا أناساً ينظرون إلى الأمور بروية، فلا يتسرّعون في الأحكام، ولا يتصيدون أخطاء الغير بل لقد علمنا أساتذتنا النقاد القدامى من أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهما، كيف ننظر إلى القضايا بموضوعية فلا نضيق ذرعا بمن يخالفنا ، ولا نجعل من أنفسنا قضاة صارمين يصدرون أحكاما فلا يتراجعون عنها.

ولست أزعم أنني استطعت بما قدّمت في هذا الكتاب أن أوفي كل ما يحتاجه الطالب في ميدان الدراسات النقدية، فما تزال الدراسات النقدية بحاجة إلى مواصلة البحث والتنقيب ، وكل ما أرجوه أن أكون قد شوقت القارئ إلى ما يوقظ ذهنه ويشجعه على تذوق الأعمال الأدبية.

أقدّم هذا العمل خالصاً لوجه الله تعالى، راجياً أن ينتفع به أبناؤنا، إنه نعم المولى ونعم النصير.

المؤلف.

الفصل الاول

١- مفهوم الأدب

٢- وظيفة الأدب

٣- قضية الشكل والمضمون

الفصل الأول

مفهوم الأدب

ما يلفت النظر حقاً أن كلمة " أدب " على خفّتها وفصاحتها لم ترد في القرآن الكريم (١)، على الرغم من ورود معناها في غير آية. فهل يعني هذا أن كلمة " أدب " ليست من لغة قريش التي نزل بها القرآن الكريم؟ الحقّ أنه لا يمكن القطع بذلك ، لأن القرآن الكريم لم يستوعب ألفاظ قريش جميعها. كذلك يقف بعض الباحثين (٢) موقف شك من الأقوال المنسوبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم والتي اشتملت على كلمة "أدب " من ذلك قوله صلى الله عليه وسلم : " أدبني ربي فأحسن تأديبي" . ومع أن التاريخ القديم لكلمة " أدب " مجهول علمياً ، إلاّ أن كثيراً من الباحثين يكادون يجزمون أن هذه الكلمة عربية الأصل ويدللون على ذلك بدليلين :

١- إنّ كلمة " أدب " لم ترد في اللغات الساميّة (٣) الأخرى كالسريانية والعبرية والتي تعد من أخوات العربية، فرجّح الباحثون أن تكون هذه الكلمة عربية الأصل.

٢- وجود مشتقات في اللغة العربية قريبة في المعنى من كلمة " أدب" ، مثل " بدأ، دأب، أبد، وجميعها تعني التعلّق بالشيء ومباشرته.

ويفترض أحمد حسن الزيّات في كتابه " أصول الأدب " وكذلك جورجي زيدان في كتابه " تاريخ آداب اللغة العربية " أن تكون هذه الكلمة قد دخلت إلى العربية من لغة

---

(١) في الأدب الجاهلي ، طه حسين : ٢٣

(٢) انظر في الأدب الجاهلي، طه حسين : ٢٣

(٣) في الأدب الجاهلي : ٢٥

السومريين الذي سكنوا جنوبي العراق [1].

ومهما يكن من أمر، فإنّ هناك أقوالاً تنسب إلى الجاهليين لا بأس من الاستئناس بها، فقد ورد على لسان طرفة قوله :

نحن في المشتاة ندعو الجفلى   لا نرى الآدب فينا ينتقر

فقد استخدم كلمة " الآدب" وهو الداعي إلى الطعام ، فهو يفخر بأن قومه يدعون الناس إلى الطعام ولا يختارون أناساً دون آخرين.

وفي قول ينسب لعتبة بن ربيعة يصف لابنته هند زوجها قال : " بدر أرومته، وعزّ عشيرته، يؤدب أهله ولا يؤدبونه . فردّت ابنته هند فقالت : " إني سآخذه بأدب البعل" [2].

فهذه الأقوال تدل على أن معنى كلمة " أدب " في الجاهلية كان يدل على الناحية التهذيبية.

ويدل قول الرسول صلى الله عليه وسلم عندما قال : " أدبني ربي فأحسن تأديبي، وربيت في بني سعد " على أن معنى كلمة أدب في العصر الإسلامي اكتسب معنىً جديداً هو معنى الثقافة ذلك أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال حديثه الشريف رداً على عليّ – رضي الله عنه – عندما خاطب الرسول بقوله : " يا رسول الله ، نحن بنو أب واحد، ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم اكثره " فردّ عليه الرسول صلى الله عليه وسلم بالحديث الشريف السابق.

أما في العصر الأموي فقد شاعت كلمة " أدب " على ألسنة الناس، واكتسبت الكلمة معنى التثقيف والتعليم ، فقد أطلق على طائفة من الأساتذة اسم " المؤدبين " وهم الذين يقومون بالتعليم عن طريق رواية الشعر والأخبار والأنساب وما يتصل بأخبار العصر الجاهلي. ويقول طه حسين : " وهم لا يطلقون لفظ " المؤدّب " هذا على رواة الحديث والدين، وإنما يطلقونه على رواة الشعر والخبر، وعلى الذين يحترفون تعليم

---

(١) انظر في أصول الأدب: ٥، وتاريخ آداب اللغة العربية : ١٢/١

(٢) الأمالي : ١٠٤/٢

الشعر والخبر وما إلى ذلك ، لأبناء الارستقراطية ". [(١)]

وتطور معنى كلمة " أدب " فقد اتسع ليشمل إلى جانب الشعر والأنساب والأخبار، علوم اللغة التي أخذت تدون في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي، ثم أخذت هذه العلوم تستقلّ شيئاً فشيئاً فضاق معنى كلمة " أدب" ، واقتصر على الشعر وما يتصل به من تفسير، ثم أضيف إلى الشعر النثر الفني والخطابة. وهكذا شهد القرن الثالث الهجري تحديداً لمعنى كلمة "أدب" . ونجد محمد بن يزيد المبرّد يستخدم كلمة " أدب " بالمعنى الذي ذكرناه. يقول في صدر كتابه الكامل : " هذا كتاب ألّفناه يجمع ضروباً من الآداب ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة "[(٢)]. ورأينا العلماء يؤلفون كتباً يعدّونها أصولاً لفن الأدب وهي : أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرّد، والبيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي، ولعلنا ندرك أن هذه الكتب منحت كلمة " أدب " مدلولاً شافياً ، وهو المدلول الذي اكتسبته هذه اللفظة في أوائل العصر العباسي قبل أن تستقلّ العلوم عن بعضها البعض.

ولعلّ خير محاولة لتحديد معنى كلمة " أدب " هي المحاولة التي قام بها ابن خلدون، فقد قرّر أن (علم الأدب) لا موضوع له ، كما قرّر أن المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم [(٣)] لقد جعل ابن خلدون الأدب من العلوم اللسانية، وجعله قسيماً للنحو واللغة والمعاني والبيان والبديع، ويدل هذا على اضطراب في فهم ابن خلدون لمدلول هذه الكلمة ، فهو في تعريفه للأدب لم يستطع أن يجعله مع العلوم اللسانية وحدها؛ نحسّ بهذا عندما نفى الموضوعية عن كلمة " أدب " وعندما أشار بأن علم الأدب لا موضوع له، والحقيقة إن الأدب فن كلامي يصدر عن الأديب ويتخذ من العلوم السابقة وسائل تعينه على تحقيق

---

(١) في الأدب الجاهلي : ٢٤

(٢) الكامل : ٢/١

(٣) أسس النقد الأدبي عند العرب : ١٥

غايته التعبيرية ، لقد خلط ابن خلدون بين الأدب والمتأدب ذلك أن الإجادة في فني المنظوم والمنثور ليس ثمرة للأدب ولكنه ثمرة للتأدب ودراسة الأدب (١) . نلحظ مما سبق أن كلمة " أدب " اكتسبت معانٍ متفاوتة عبر العصور الأدبية، فتارة يتسع مدلولها وتارة يضيق. أما في العصر الحديث فقد اكتسبت كلمة " أدب " مدلولين :

الأول : الأدب بالمعنى العام ويشمل كل ما يكتب في العلوم الإنسانية من فلسفة وتاريخ وشعر ونثر.

الثاني : المعنى الخاص وهو الشعر والنثر وما يتصل بهما .

وكما وجدت هذه الكلمة معان متفاوتة عند العرب، فقد وجدت معان متفاوتة عند الغربيين، ونورد فيما يلي بعض أقوالهم (٢) :

١- يقول " إمرسون Emerson " : " الأدب سجل لخير الأفكار " ولعلّ هذا التعريف يتناول جميع الآثار العقلية علمية كانت أو فنية . فكتب الهندسة والرياضيات فيها أفكار خيّرة ، كما هي الحال في الشعر والنثر.

٢- أما " بروك" فيقول : " نريد بالأدب أفكار الأذكياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب يلذ القارئ " لقد اهتم هذا التعريف بالناحية الجمالية التي تبعث اللذة في نفوس القارئين ، وهو بهذا المفهوم أدخل النظريات الهندسية في باب الأدب.

٣- أما الكاتب الفرنسي " سانت بيف Sainte Beuve" فقد أجاب عن سؤال ما الأديب ؟ فقال : " هو الكاتب الذي يغني العقل الإنساني ويزيد ثروته ... وهو الذي يكشف حقيقة أدبية ويعرضها واضحة ، أو ينفذ إلى العاطفة الخالدة في قلب الإنسان، فينشرها في حين يظن الناس أن كل ما فيه مرتاد معروف " . فالأدب عنده هو كل كلام دقيق جميل يعبّر به عن الحقائق الأدبية والعواطف الإنسانية، وفي هذا التعريف يضيّق "بيف " دائرة الأدب ؛ لأن الصفات التي ذكرها لا تتوافر لكثير من الأدباء، وربما تخرج

---

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب : ١٦

(٢) اعتمدت في ذلك على كتاب أصول النقد الأدبي : ٣١/١٦

من دائرتها طبقة المتوسطين . وذلك لأن " سانت بيف " جعل العاطفة مقياساً لخلود العمل الأدبي، وهذه العاطفة ليست واحدة عند الشعراء، بل هي متفاوتة بين شاعر وآخر. ومع ذلك فإن العاطفة الصادقة هي سبب في خلود الأدب ، فنحن ما زلنا نقرأ آثار الجاهليين ، ونعجب بأشعار المتنبي والبحتري وأبي العلاء لأننا نجد في هذه الآثار الأدبية أصول عواطفنا فنطمئن إليها لقرب ما بيننا وبينها، بينما نقف من علوم تلك العصور موقفاً ساخراً لأن العقل تقدم فغيّر هذه الآراء وأبعد المسافة بيننا وبين أصحابها في التفكير، وهذا جعل الاستاذ " ديكوينسي" على أن يتخذها ميزة لنوع من الأدب أطلق عليه " أدب القوة " وقال : إن الآثار الكتابية نوعان : **الأول** : يرمي إلى المعرفة ، **والثاني** يرمي إلى القوة. وحدد الأول بأنه أدب الثقافة، والثاني أدب القوة. وجعل وظيفة الأول التعليم ، ووظيفة الثاني التحريك، والأول يفهم بالإدراك والفهم، والثاني يتصل بالعواطف، ومن النوع الأول التاريخ والفلسفة والنقد الأدبي، ومن النوع الثاني الشعر والنثر الفني، وهكذا نلحظ أن كلمة " أدب " تفاوت مفهومها لدى النقاد الأوروبيين كما تفاوت لدى النقاد العرب.

وظيفة الأدب

تتبعنا سابقاً مفهوم الأدب عبر العصور الأدبية، ولعلنا أدركنا أن نشأة الأدب كانت ثمرة لحاجة الانسان إلى التعبير عن عقله وشعوره، وهو في ذلك يشبه بقية الفنون كالرسم والتصوير والموسيقا، إلا أن الأدب يجمع أكثر خواص هذه الفنون ويزيد عليها الإفصاح وسهولة التناول والشيوع، كما يقوم مقام الفنون الأخرى في تحقيق أهدافها. فهو يأخذ من الموسيقا ألحانها، ومن الرسم جماله، ومن التصوير فكرته، يضاف إلى ذلك أنه يمتاز بالإفصاح وإيصال المعارف والعواطف إلى المتلقين في كل مكان، وربما ساعد على ذلك توافر وسائل الطباعة ووسائل الاتصال المختلفة. وعلى هذا الفهم لا نستطيع أن نفهم الحياة بدون آداب، وإذا كان لنا أن نشير إلى وظيفة الأدب في الحياة فإننا قد نعجز عن حصر هذه الفوائد ، ومع ذلك فإننا نشير إلى بعض المظاهر التي تتضح فيها وظيفة الأدب على سبيل التمثيل وليس على سبيل الحصر.

١- إنّ الأدب يصور ما في النفس الإنسانية من عاطفة وشعور وأفكار، وينقلها إلى الآخرين فيعينهم على فهم الحياة، ويوقظ مشاعرهم، وينمّي عواطفهم ويهذبها ويوجهها إلى الغايات النبيلة وهذا ما أطلق عليه النقاد " إيصال التجربة إلى الآخرين" ، فعندما نقرأ حكمة المتنبي وفلسفة أبي العلاء، ورقّة البحتري، فإن أفكارنا تسمو، وعواطفنا تصبح أكثر رقةً ، وتصبح نظرتنا إلى الحياة نظرة قائمة على فهم صحيح، ومن منّا لا يتأثر بقول أبي العلاء :

تعبٌ كلها الحياة فما أعجـــب　　　إلاّ من راغبٍ في ازديـــــاد

ربّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً　　　ضاحك من تزاحم الأضداد

إنه أدرك منتهى الحياة وفناءها، وأن الإنسان نهايته القبر الذي يساوي بين الغني والفقير، والعالم والجاهل، والصغير والكبير، وهو بذلك دعانا إلى التفكير في هذه الحياة ودعانا إلى ترك الغرور. جاء ذلك عن طريق هذه الصور اللفظية التي كان لها الأثر في نقل تجربته إلينا.

٢- إن الأدب يحمل الثقافة ويصل بها إلى جميع الناس عن طريق الكتب المؤلفة، والصحف والقصص، والشعر، والمسرحيات وهو يؤديها عن طرق شتى ، فتارة يؤديها عن طريق عرض الحقائق الخالصة كما هي الحال في العلوم والفلسفات، وتارة يؤديها عن طريق العاطفة التي تحمل الحقائق فتزيدها جمالاً، وتارة عن طريق الخيال كما هي الحال في الشعر والقصص، فكم من مقال أثار مشاعر الناس وصوّب أوضاعهم ، وكم من قصة صورت حال الناس . ودعت إلى تغيير نمط الحياة، وكم من قصيدة حملت في طيّاتها الخير للناس، إنّ الأدباء هم معلمو الشعوب الذين يرشدونهم إلى الحقّ ، ويهدونهم إلى الرشاد.

٣- إنّ الأدب له دور كبير في النهضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، فكلما زاد عدد الأدباء والمفكرين دلّ ذلك على الإشراق الفكري. لقد لعب الأدب دوراً كبيراً إبّان ظهور الدعوة الاسلامية، وكثيراً ما اتخذت المذاهب السياسية الأدب وسيلة لنشر مبادئها ، كما إن للأدب دوراً في تقدم الحركات العلمية والفلسفية فقد سجّل على مرّ التاريخ نواحي النشاط الإنساني المختلفة، وحرّض كثيراً من الشعوب على التحرّر ، ويمكن القول : إنّ الحضارة الإنسانية ثورة متصلة مظهرها الأدب والفن.

٤- الأدب وسيلة الاستمتاع بجمال الحياة ، فهو يقدم الحياة بصورة مثالية، إنّه مسرة النفس، وسلوى الحزين، يقدم لنا تجارب الآخرين فننفعل معها، ونعيش مع أصحابها أفراحهم ونشاركهم أحزانهم، فإذا قرأنا قصيدة في وصف الطبيعة، فإننا نتخيل أنفسنا أمام لوحة جميلة ، نستمتع بها، وتتحرك عواطفنا نحو القيم الجمالية فتسمو نفوسنا، ونحلّق في أجواء عالية من الجمال والحسن.

٥- إن الكتب المقدسة هي نصوص أدبية من الطراز الأول، وهي معجزات بيانية اعتمد عليها الرسل صلوات الله عليهم في أداء رسالتهم. وتبع هذه الكتب السماوية كثير من الخطباء والوعاظ والمرشدين فبعثوا في الأدب أساليب دينية، وشعائر المحبة والسلام، فاستطاعوا أن يصفّوا النفوس من الرذائل ، ولا ينكر أحد الصلة بين الأدب والدين فكلاهما يقصد إلى تهذيب النفس الإنسانية، ولا يشك أحد أن أقدر رجال الدين على النهوض بواجبهم هم الأدباء الذين أوتوا صدق الشعور وملكة القول، ونسوق في

هذا المقام قول سيدنا موسى عليه السلام يخاطب المولى عز وجلّ لما بعثه إلى فرعون وقومه : " وأخي هارون هو أفصح منّي لسانا، فأرسله معي ردءا يصدقني إني أخاف أن يكذّبون"(١) ، وكان الرسول صلى الله عليه وسلم أفصح العرب، وكانت معجزته القرآن الكريم الذي تحدّى الإنس الجن على أن يأتوا بشيء من مثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا. وهكذا فإن الدين والأدب لا يكادان يفترقان.

٦- أصبح الأدب وسيلة لدراسة الحياة الاجتماعية والنفسية من خلال القصة والمسرحية، فكثير من القصص والمسرحيات تعرض جوانب من حياة المجتمع قصد نقدها وإصلاحها، وقصد توضيح النواحي النفسية عن طريق الصراع بين ابطال القصة او المسرحية.

ويمكن القول : إن الأدب بمعناه العام هو وسيلة الحياة الإنسانية المهذّبة يصل بين العصور والأجيال، ويسمو بالجنس البشري إلى مستوى فكري جليل.

---

(١) سورة القصص : ٣٤ .

قضية الشكل والمضمون

شغلت قضية الشكل والمضمون، أو الشكل والمحتوى، حيزاً كبيراً من جهد النقاد قديما وحديثاً.. ولعل السبب في اهتمام النقاد بهذه القضية، إنما يرجع إلى خطورة هذه القضية من حيث ارتباطها الوثيق بتقدير العمل الأدبي، فأي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون، سيؤدي إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية [1] .وقضية الشكل والمضون لا تعدو أن تكون مسألة جمالية، وإذا كان النقاد القدامى قد اختلفوا حول هذه القضية، فرأينا أنصاراً للشكل، وأنصاراً للمضمون، فإن هذا الخلاف لا يجب أن يكون في هذا العصر، خاصة بعد أن تطورت الدراسات في علم الجمال ووضحت أسسه التي بني عليها. وقبل الخوض في هذه القضية لا بدّ لنا أنَ نحدد ما يعنيه النقد الحديث بالشكل والمضمون . ولتوضيح ذلك نسوق المثال التالي " كثيرا ما نذهب إلى بعض المحلات التي تبيع أقمشة أو ملابس ، فنسمع سيدة تقول لزميلاتها ، إن شكل هذا الثوب جميل ! لكن مادته ليست من نوع جيد. فترد عليها زميلاتها : اليوم يقيس الناس قيمة الشيء على مظهره وجمال شكله بغضّ النظر عن قيمة مادته. من هذا الحديث ندرك أن هناك رأيين : الأول يعنى بالشكل، والثاني يعنى بالمحتوى أو المادة. فصانع الثوب اهتم بشكله وجمال تفصيله دون أن يهتم بمادة الثوب، فتقول : إن هذا الصانع من أنصار الشكل. أما البعض الآخر فيهتم بالمادة التي صنع منها الثوب، وهؤلاء هم أنصار المضمون، لكن نحن ما زلنا حيارى أمام تحديد هذا المصطلح : الشكل والمضمون ، لنعد ثانية إلى قصة الثوب. السيدة الأولى اهتمت بشكل الثوب، فماذا يعني الشكل ؟ إنه يعني اللون وطريقة الحياكة واختيار بعض القطع الأخرى ووضعها على الثوب في أماكنها . والآن نسأل أنفسنا أليس هذا اللون الجميل هو في أصله مادة ؟ أليست هذه القطع الأخرى التي وضعت لتحسين الثوب هي في الأصل مادة ؟ إذن لا نستطيع أن نفرق بين الشكل والمضمون، فما نحسبه شكلا هو في حقيقته مضمون، وفي المقابل ما نحسبه مضمونا هو في الحقيقة شكل. والآن سنطبق هذه المقولة على العمل

---

(١) قضايا النقد الأدبي المعاصر : ٢٣٧

الشعري. فإذا قرأنا قصيدة وأردنا أن نحكم عليها من حيث الشكل فإننا نهتم بالوزن والموسيقا والألفاظ ورقتها وحسن التقسيم داخل البيت. هذه هي الناحية الشكلية المبدأية. أما المضمون فهو الموضوع الذي تحمله القصيدة، فهو بمثابة المادة الخام الذي تصنع منه القصيدة كمادة الثوب الذي تمثلنا به قبل قليل. اذن من حيث المبدأ هناك مدرستان : الأولى هي **مدرسة الشكل** والثانية **مدرّسة المضمون** ، وكل مدرسة تقيس الأعمال الفنية بمقاييسها الخاصة. فأصحاب الشكل يرون أن القيمة تكمن في الناحية الشكلية ، وأنصار المضمون يرون أن القيمة تكمن في الناحية الموضوعية ، ولكننا نقف حيارى أيضا في تحديد الشكل وتحديد الموضوع كما وقفنا قبل قليل عندما تحدثنا عن قصة الثوب.

إنّ المسألة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفلسفة إدراك الأشياء بمعنى هل المدرك الحسي الذي أمامنا يحمل في ذاته حقيقة كامنة فيه، أم أنه يحمل ظلاً زائلاً لحقيقة منفصلة عنه؟ ولكي نوضح الأمر نطرح السؤال التالي، ماذا تعني الكلمات ؟ لو قلنا ورددنا كلمة " حصان " يتداعى إلى الذهن أمران :

الأول : جملة من الصفات التي تحدد شكل الحصان.

الثاني : جملة ارتباطات وانطباعات قائمة حول هذه الكلمة أو بمعنى آخر ما تثيره هذه الكلمة من إحساس ، فعندما نردد كلمة حصان يقفز إلى الذهن صفات مدركة تمثل شكل الحصان، وإحساس معين نحو هذه الكلمة كتصورنا للسرعة أو الفراهة أو الحياة العربية ، إذن ما نظنه شكلاً هو في الحقيقة مضمون، وما نظنه مضموناً هو في الحقيقة شكل فلا نستطيع الفصل بين الشكل والمضمون ولو فعلنا ذلك لأدى إلى تفتيت العمل الفني رديئا كان أو جميلاً.

إننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ لا خلاف حوله هو مبدأ رمزية اللغة، فالكلمات في اللغة ليست إلا رموزا تتضمن شحناً من المشاعر والأحاسيس . إننا عندما ننظم قصيدة فنحن في الحقيقة ننظم كلمات وأرواحاً ، ولسنا كمن يرصف قطعاً جميلة من الفسيفساء ذات الجمال الشكلي. إن الألفاظ لها أرواح تختزن في داخلها مشاعر وأحاسيس وهي تتفاعل مع بعضها البعض داخل النص الأدبي، وهي في هذا التفاعل مع غيرها داخل السياق قادرة على منح بعضها البعض دلالات خاصة، وهكذا تكون

اللغة في يد الأديب عبارة عن أداة خلق، وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو، فإننا بذلك لا يمكن أن نفصل بين الفكر الخالص المجرد أو المادة وبين الشعور والإحساس لذا، فنحن نعجب كثيرا من أن نرى اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون، فيرجعون الفضيلة فيه إلى الشكل أو إلى المضمون. إن هذا الفهم يأباه العمل الأدبي والذوق الفني كما يأباه الفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي. ولعل الناقد الانجليزي " كولوردج " خير من وضح هذه الحقيقة عندما تحدث عن الخيال، وسنأتي على تفصيل ذلك في الباب الثاني. إلا أننا نشير إلى أن " كولوردج" عندما تحدث عن نقد العمل الفني جعله يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحادا تاما، وأن الشكل ليس أمراً مصنوعاً صناعة آلية ولكنه يكمن في باطن العمل الفني، فكلما اكتمل نمو العمل الأدبي تحدد شكله (١) . ولهذا فإن علاقة اللفظ والمعنى عند " كولوردج" هي علاقة حيّة ، فلا نستطيع أن ننقل لفظة أو نغيرها إلا إذا تغيّر المعنى. كذلك فإن " كولوردج" في ضوء هذا الفهم جعل الشكل والمضمون جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعورية، بل إنه جعل الوزن والموسيقا الشعرية عنصراً ملتحماً بسائر العناصر الاخرى المكونة للقصيدة لقد جعل الوزن ثمرة من ثمار الخيال. وجعل مصدر الوزن هو العاطفة أو الانفعال الذي تسيطر عليه الإرادة، فالوزن الشعري يتحقق من التوازن بين العاطفة والإرادة . يقول " كولوردج" ربما أن الوزن نتيجة فعل إرادي لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل الارادة " (٢) . إن الوزن الشعري وحده، لا يمكن أن يقيم قيمة فنية في ذاته.

مما سبق ندرك كيف أن " كولوردج" جعل الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة، إذا ذهب أحدهما فسدت العملة وسيتضح هذا الأمر عند حديثنا عن الخيال. ومهما يكن فإننا نرى أن نحاول تحليل نصّ شعري لندرك كيف يتضافر الشكل والمضمون في عملية الخلق الأدبي. وأقترح أن نختار نصاً لميخائيل نعيمة يناجي فيها "دودة الأرض" يقول:

---

(١) كولوردج : ٩٧

(٢) كولوردج : ١٠٠

تَبيّن دَبَّ الوهن في جسمي الفانـي وأجرى حثيثاً خلف نعشي وأكفاني
ولولا ضباب الشك يا دودة الثـرى لكنتُ ألاقي في دبيبك إيمانـــــي
فأترك أفكاري تذيع غرورهـــــا وأترك أحزاني تكفّن أحزانـــــي
وأزحف في عيشي نظيرك جاهــلاً دواعي وجدي أو بواعث وجدانـــي
ومستسلماً في كل أمر وحالـــــة لحكمة ربي لا لأحكام إنســـــان
فها أنت عمياء يقودك مبصـــــرٌ وأمشي بصيراً في مسالك عميـــان
لك الأرض مهداً والسماء مظلــــة ولي فيها من ضيق فكري سجنـــان
لئن ضاقتا بي لم تضيقا بحاجتي ولكن بجهلي وادعائي يعرفانـــــي
ففي داخلي ضدان : قلبٌ مسلــمٌ وفكرٌ عنيدٌ بالتساؤل أضنانـــــي

تصور هذه القصيدة لحظة من اللحظات التي وصل فيها الشاعر إلى مرحلة من الشك والقلق والحيرة واضطراب النفس. فهو قد وقع على منظر دودة تدبّ في الأرض على ضعفها، فانظر إلى نعيمة كيف مزج هذا المزج الغريب بين ضعف الدودة وضعف نفسه ، وانظر إليه وقد صور جريه الحثيث ولكن إلى أين؟ إنه إلى الموت المحقق، وهل هناك شيء أكثر غرابة من إنسان يجري خلف نعشه وأكفانه ! لقد تحوّل المنظر الخارجي إلى رؤية داخلية، وارتد ثانية من النفس إلى الخارج ولكنه ارتد شيئاً جديداً ، منظر الدودة ارتد إلى فلسفة تدور حول هذه الحياة والجري وراء ملذاتها ، إنها مرآة عكست نفسية الشاعر، إنه توحد واضح بين الذات الخارجية، والذات الداخلية، بل لعلني لا أبالغ إذا قلت إنها درجة من الصوفية قد وصل إليها الشاعر.

ويستمر ميخائيل نعيمة في هذا التصوير ، فهو ما يزال يشك ولولا هذا الشك لوجد في دبيب هذه الدودة إيمانه، ولكن من قبيل الحرية المختارة ترك أفكاره تجول حسب ما تهوى، ولكن النتيجة أن أحزانه بدأت تكفن أحزانه، إنه توحد واضح بين الذات الخارجية والذات الداخلية، إن هذه الرؤية الجديدة لمنظر الدودة فتحت منافذ جديدة للشاعر زمانا ومكانا فإذا به يتوحد مع الطبيعة يتوحد شكله وإيمانه، تتوحد نفسه المتوقدة المضطربة مع الطبيعة الخارجية، ومع ذلك فهو ما زال يعاني من شعور في نفسه لا يدري كنهه إنه قلب مسلم وفكر عنيد يتقابلان في شيء من التناظر أمام حقائق الوجود.

والآن هل نستطيع أن نتحدث عن شيء اسمه شكل وآخر اسمه مضمون ؟ أظن أنه من الغبن أن نجزئ العمل الفني الرائع لنقول إن الشاعر وفق في الشكل أو في المضمون. ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا : إن العمل الفني يجب أن يكون شيئاً واحداً وهذا ما تحقق في قصيدة ميخائيل نعيمة، وشيء آخر نحب أن ننبّه إليه وهو : هل نستطيع استبدال كلمات النص بمرادفاتها ؟ وهل لو استبدلناها يتحقق التناسب المطلوب ؟ فلنحاول ذلك، لو قلنا : " تسيرين سير الضعف في جسمي الفاني " فهل هذا البديل في الألفاظ يعادل قول الشاعر : " تدبّين دبّ الوهن في جسمي الفاني " ؟ لا أشك في أن الأمر مختلف مع أن الوزن الشعري متحقق في القول الأول وهو الوزن نفسه الذي استخدمه الشاعر " فعولن مفاعيلن " أي من البحر الطويل. وهكذا لو حاولنا استبدال الكلمات مع إقامة الوزن، فإن المعاني لا شك تصاب بالضعف ولا يتحقق الانسجام الذي أحسسنا به عندما قرأنا القصيدة كما نظمها الشاعر نفسه، وأظنني لا أبالغ أيضا إذا قلت : " إنّ الشاعر نفسه لو نظمها من جديد لما جاء بهذا الانسجام المتحقق، والسبب في ذلك إن الموقف الشعوري يختلف بين لحظة واخرى وهذا يؤثر في اختيار الألفاظ والصور الشعرية ودرجة الإحساس. ولعله من الطريف الآن أن نعود إلى ما قلناه في بداية حديثنا عن حكاية السيدة والثوب. إن ما كنا نحسبه شكلاً هو في حقيقة الأمر مضمون ، وإن اللحظة التي عاناها الحائك في اختيار المنظر واللون والزخارف هي نفسها التي عاناها الشاعر عند نظمه، وكما تحول اللون إلى مادة أصيلة وتحولت المادة الى شكل عندما ارتدت ثانية عبر الإحساس ، فإن القصيدة بألفاظها وأحاسيسها قد تآلفت بشكل إيجابي سواء جاء تشكيلها عن طريق صور كلية أو صور جزئية . يضاف إلى ذلك إن إحساس ميخائيل نعيمة هو الذي فرض الوزن الشعري فجاء على البحر الطويل الذي حمل عوامل ايقاعية متنوعة بين " فعولن ومفاعيلن " . فهذا النموذج يوضح التطور الذي حدث على بنية القصيدة الحديثة والذي استطاع الشاعر فيه أن يؤلف بين الشكل والموضوع فإذا بالقصيدة وحدة واحدة، الجزء يفضي إلى الشكل، والشكل يفضي إلى المضمون ، كما أن المضمون يفضي إلى الشكل عبر إحساس ومشاعر الشاعر.

الفصل الثاني

١- قضية الشعر الجديد

٢- قضية الوحدة في الشعر

٣- قضية الخيال

الفصل الثاني

قضية الشعر الجديد

مقدّمة :

نظم العرب أشعارهم على ستة عشر بحراً ، ولكل بحر تفعيلاته الخاصة، كما عُني العرب بتقسيم البيت إلى قسمين متساويين، وبالتزام قافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها. يضاف إلى ذلك أن الشعراء العرب القدامى دأبوا - غالباً - على افتتاح قصائدهم بالوقوف على الأطلال، أو بمقدمة الشيب، أو بمقدمة الطيف، ومع حرص الشعراء العرب القدامى على الالتزام بهذه الأسس، فقد رأينا شاعراً كزهير بن أبي سلمى يثور على المقدمة الطللية ، ويدعو إلى استبدالها يقول زهير :

ما أرانا نقول إلاّ معارا   أو معاداً من قولنا مكرورا

وثار بعده كثير من الشعراء على هذه المقدمة التقليدية، فرأينا أبا نواس يدعو إلى استبدال المقدمة الطللية بوصف الخمر يقول :

صفة الطلول بلاغة القدْم   فاجعل صفاتك لابنة الكرْم

ويقول :

دع الأطلال تسفيها الجنوب   وتبلى عهد جدّتها الخطوب

ورأينا المتنبي يثور على التقليد المأثور في افتتاح القصيدة فقال :

إذا كان مدحٌ فالنسيب المُقدّم   أكلّ فصيح قال شعراً متيّم ؟

وثار كثير من الشعراء على عمود الشعر العربي، ولسنا بصدد التفصيل في ذلك[1]. إلاّ أن هذه الثورة لم تكن ذات بال في تطور القصيدة العربية ؛ لأنها تستبدل

---

(١) انظر : النابغة الجعدي: حياته وشعره، رسالة ماجستير : ٦١ -

مقدمة بمقدمة أخرى، وإن كانت المقدمة التي دعوا إليها تعبّر عن الحضارة التي أصابت المجتمع العربي نتيجة اختلاطهم بالأجناس الاخرى، ونتيجة لانتقالهم إلى المدن. إلاّ أنه ينبغي ألاّ نمرّ على هذه الظاهرة مروراً سريعاً، ذلك أن العربي أحس أن هناك تقدّما ملموساً في النواحي الحضارية، ورأى أنّ هذه المقدمة الطللية قد لا تتناسب مع الحضارة ، ومع ذلك فإنّ الشعراء العرب لم يستغنوا عن هذه المقدمة الطللية وبقوا يستفتحون بها قصائدهم في حالات مخصوصة، كأن تقال القصيدة في أمر رسمي للدولة، أو في أمر يهم أفراد القبيلة، وكأن المقدمة الطللية يُعلن بها الشاعر عن أمر ذي بال[1] .

ولا شك في أن التطور الحضاري له أثر في تطور الشعر والأدب في المضمون والشكل، ومع ذلك فإنّ الشاعر العربي القديم وجد نفسه مطالبا بملء تفعيلات البحر بكلام ذي حركات وسكنات تتناسب وموسيقا هذه التفعيلات، معنى ذلك أنه لم يكن حين ينظم قصائده يقوم بعملية تشكيل زمانية حرّة ؛ لأن التشكيل الزماني بالنسبة له شيئاً ناجزاً[2] ، كان على الشاعر أن يطوّع الكلمات في نسق معين لم يضعه هو، بل هو نسق فرض عليه فرضاً منذ أن وضع الخليل بن أحمد علم العروض، بل قبل الخليل بقرون، يضاف إلى ذلك أن الشاعر وجد نفسه مقيداً بالقافية. وليس معنى قولنا أننا ننكر النواحي الجمالية في القصيدة العربية القديمة، فلها مذاقها الخاص ، ولها جمالها المتميز في بنائها وتشكيلها الموسيقي، ولعلنا نقصد من قولنا أن عملية التطور شيء طبيعي تقتضيها الظروف الحضارية . فكلما تقدمت عجلة الزمن، وتطورت الحضارة ، يجد الشاعر نفسه انه أمام مستلزمات لا بدّ وأن يعبّر عنها، وأن يفيها حقها من التعبير النابع من نفسه ومن إحساسه، فرأينا بعض الشعراء ينظمون الخماسيات والسداسيات، ولعلّ الشاعر الأندلسي أحسّ بأن جمال الطبيعة من حوله، وكثرة مجالس الغناء بحاجة إلى نوع من الشعر يكون مختلفاً في تشكيله الموسيقي عن القصيدة القديمة فنظم

---

(١) النابغة الجعدي : حياته وشعره : ٦٢

(٢) الشعر العربي المعاصر : ٥٣

الموشحات محدثاً فيها بعض التلوين الشكلي في بنيتها الموسيقية ونسوق مثالاً على ذلك الموشحة التي تنسب خطأ لابن المعتز وفيها يقول :

أيّها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديمٌ همتُ في غرّتـــه

وبشرْب الراح من راحته

كلما قد أفاق من سكرته

جذب الزقّ إليه واتكا وسقاني أربعاً في أربع

إنّ التشكيل الجديد للموشحة كما يبدو، لم يخرج عن أوزان الشعر العربي، وكل شطرة تتساوى مع أي شطرة وزنا ، إلا أن الشاعر لجأ إلى التخفيف من حدّة التكرار، فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكرّرة صارت مجموعة من الشطرات، منظمة تنظيماً خاصاً وإن كانت ما تزال ملتزمة بنفسَ الوزن . واستقرّ الأمر على هذا النحو، ولم يصب القصيدة العربية – فيما أعلم – أكثر من هذا التحوير . ولعلّ السبب في ذلك ما أصاب الأمة العربية من تخلّف بسبب ما أصابها من ضعف وانحلال، وبسبب ما توالى عليها من حركات استعمارية. وبقي الأمر على هذا النحو إلى أن جاء البارودي وشوقي واسماعيل صبري وأضرابهم فانتشلوا الشعر العربي من ضعفه وحاولوا النهوض به إلى مستوياته الراقية أيام البحتري والمتنبي، فرأينا المعارضات التي تدل علي محاولة إعادة مكانة الشعر العربي القديمة وكأنّ هؤلاء الشعراء قد أعادونا مرة ثانية إلى النقطة التي كان يجب على الشعراء القدامى أن يستمروا في تطوير الشعر العربي من حيث الشكل والمضمون، أصبحنا نشعر أننا عندما نقرأ شعر البارودي أو شعر شوقي واضرابها، كأننا نقرأ شعر المتنبي وأبي فراس وأبي تمّام، لقد بعث هؤلاء الشعر العربي وأيقظوه من سباته ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن شعر البارودي وشوقي وحافظ ابراهيم يمثل لنا أرقى ما وصل إليه شعرنا العربي في صورته التقليدية.

ويمكن القول إن البارودي وشوقي وأضرابهما لم يجدّدوا في الشعر العربي، بل أعادونا إلى المرحلة التي وقف عندها الشعر العربي القديم، والذي كان ينبغي أن يتطور

على يد أبي تمام أو المتنبي أو البحتري، ولم تكن دعوة شوقي مثلاً دعوة إلى تطوير الشعر العربي؛ لأن مرتكزات القصيدة العربية بقيت كما كانت في القديم.

بدأت بواكير تطور الشعر العربي تظهر على يد العقاد الذي أحدث تعديلاً جوهرياً على طابع الشعر العربي، وتبعه في ذلك شكري والمازني فقد اهتمت مدرسة العقاد - إن جاز التعبير - بتقديم حصيلة شعورية تبرز معاناة الإنسان، إلا أن إطار القصيدة لم ينله تغيير يذكر رغم خروج بعضهم إلى الرباعيات ، متوخين من ذلك التخفيف من حدة الأوزان، ورتابة القافية، وتبعت هذه المحاولات محاولات مشابهة عند المهجريين ، وعند شعراء مدرسة " أبولو" ، إلا أن التطوير لم ينل الناحية التشكيلية في الشعر العربي. ولكي نوضح الأمر، لا بدّ لنا أن نعرف معنى التشكيل الموسيقي في الشعر.

التشكيل الموسيقي في الشعر :

حين نتحدث عن موسيقا الشعر، لا بدّ لنا أن نمرّ مروراً سريعاً بمدلول بعض الفنون كالرسم والموسيقا. فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية، نلحظ أن النفحات الصادرة عن الالات تلتزم فترة زمنية واحدة بين النغمة والاخرى، بمعنى أن هناك زمناً موحّداً بين النغمة والاخرى، من هنا نقول : إن فن الموسيقا فن " زماني" . أما الرسم فيختلف عن ذلك إذ إن الرسّام عندما يلجأ إلى رسم لوحة من الطبيعة، من هنا نقول : إنّ فن الرسم هو فن " مكاني" . وفي فنّ الشعر، يستخدم الشاعر كلمات ذات أبعاد موسيقية واحدة تبعاً للوزن الشعري، فهو يشبه فن الموسيقا من هذه الناحية، فاللغة أداة زمانية لأنها تتكون من أصوات تتابع تتابعاً زمنيا من حركات وسكنات خلال زمن معين، وهي في الوقت ذاته تمنح اللفظة دلالة " مكانية ؛ ، فعندما نقول مثلا ونردد كلمة " سلاسل " نلحظ أن الكلمة مكونة من ثلاثة مقاطع ذات أبعاد زمانية، وهي في الوقت ذاته ذات دلالة مكانية تجعلنا نتصور شكل " السلاسل" . والشاعر في نظمه الشعر يأتي بهذين البعدين : الزماني والمكاني. ولا نقصد من هذا القول أن نميز فن الشعر عن غيره

من الفنون ، فلكل فن ميزاته الخاصة، إلا أن ما يميز من الشعر عن فن الرسم إنما يتضح في أنّ الرسام يتخذ من الألوان مادة له، وهي مادة غفل يستطيع أن يشكل منها ما يشاء، أما الشاعر فأداته اللغة، واللغة ليست مادة غفلاً، بل إنّ اللغة هي عبارة عن صور تم تشكيلها منذ أن تعارف الناس على مدلولاتها، فكلمات " الكرسي، والباب، والجبل.... " كلمات تم تشكيلها منذ زمن، ويستخدمها الناس جميعاً شعراء كانوا أو عاديين، وهنا يخطر على بالنا سؤال هل يستخدم الشاعر هذه الألفاظ كما يستخدمها الإنسان العادي ؟ وأي فرق بين الاستخدامين ؟.

عندما يتحدث الناس حديثاً عادياً، فإنهم يستخدمون الألفاظ دون قيد فنقول مثلاً : فتحتُ البابَ ، وشاهدت جبلاً . فالمتكلم ليس مطالباً أن يقيم وزناً خاصاً للألفاظ. أما الشاعر فهو مقيّد بأن يكون كلامه ضمن إطار موسيقي اصطلح على تسميته بالوزن الشعري وإلا لما كان كلامه شعراً ، وعليه كذلك أن يضمن هذا التشكيل إحساسه وشعوره وأن ينقل عبر هذا التشكيل تجربته إلى الاخرين، ويجعلهم يشاركونه إحساسه الذي أحس به عند نظم القصيدة. إنه أمام عملية خلق عظيمة تتعاون فيها وسائل كثيرة من إحساس مرهف وقدرة على تمثل المعنى، وقدرة على نقله إلى الآخرين ضمن نمط معين وعليه أن يمازج بين الألفاظ والإحساس بحيث يأتي نظمه وفقاً لنظام اصطلح عليه الشعراء منذ أن قالوا الشعر. من هنا فإنّ استخدام الشاعر للغة يختلف اختلافاً كبيراً عن الاستخدام العادي وعليه أن يتقيد بالحركات والسكنات التي تمثل الوزن الشعري وهذا لا يتأتى إلا إذا توافرت لدى الشاعر قدرات خاصة تفوق قدرات الإنسان العادي. هذه التشكيلة للألفاظ والتي تسير وفق نغمات محددة ووفق الإحساس والمشاعر هي الناحية الموسيقية في الشعر. والشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرّة ، بل كان عليه أن يملأ ويطوّع الكلمات لنسقٍ سابق لم يصنعه ولم يشارك في صنعه ولهذا حاول بعض الشعراء القدامى أن ينظموا الرباعيات والخماسيات والسداسيات، وحاولوا أن يغيروا من الرتابة عندما نظموا الموشحات.

التشكيل الموسيقي عند المحدثين :

عندما ظهرت مدرسة البارودي : لم تكن تحرص على تغيير الإطار الموسيقي للقصيدة، وكان جلّ اهتمامها الحرص على إيراد التجربة الإنسانية ضمن الإطار القديم ، إلاّ أن هناك بعض المحاولات القليلة حاول أصحابها تغيير الإطار الموسيقي للقصيدة ، ولعل أبرز هذه المحاولات قصيدة " بعد عام " للعقاد . يقول :

كاد يمضي العام يا حلو التثنّي أو تولّى

ما اقتربنا منك إلاّ بالتمني ليس إلاّ

مذ عرفناك عرفنا كل حسنٍ وعذاب

لهب في القلب فردوس لعيني في اقتراب

إلاّ أنّ هذه المحاولة لم تؤثر في الإطار الموسيقي للقصيدة، بل لعلها زادت قيداً آخر، لأنها أضافت لازمة جديدة هي تلك القافية الجديدة في البيت. وحاول المهجريون كذلك إضافة بعض الأشكال الهندسية التي وقفوا إليها متأثرين بذلك بالشعر الغربي.

وأحسّ بعض الشعراء المحدثين بوطأة القافية، ورأوا فيها قيداً يقيّد من حرية الشاعر، فلجأ بعض الشعراء إلى محاولة كسر الإطار الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية وكان من أبرزهم عبد الرحمن شكري الذي نوّع في القافية وهو ما يعرف بالشعر المرسل ولعل قصيدته " كلمات العواطف " خير مثال على ذلك . يقول شكري :

خليلي والإخاء إلى جفـــــاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح

يقولون : الصحاب ثمار صدق وقد نبلوا المرارة في الثمـار

شكوت إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريـــد

إلا أن تجربة الشعر المرسل لم تتطور إلى أبعد من هذا الحدّ . وأيّة ما يكون الأمر، فإن هذه المحاولات إن دلّت على شيء فإنما تدلّ على أن الشعراء بدأوا يشعرون بوطأة الوزن والقافية، وأن لديهم أفكاراً كثيرة يودون إيداعها أشعارهم إلاّ أن الوزن والقافية بشكلهما التقليدي قد يقفا عائقاً أمام هذا التعبير. وكان على بعض الشعراء أن يفكروا بنمط جديد من الشعر يستطيعون من خلاله التعبير عن مشاعرهم بشكل أوسع

وبحريّة أكبر، فكانت محاولة الشعر الحرّ.

بداية الشعر الحرّ وأسبابه :

حاول بعض الشعراء المعاصرين إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة أو تقصيرها حسب الدفقات الشعورية التي يشعر بها. وذكرت الأستاذة نازك الملائكة أنها أول من نظم شعراً حرّاً عندما نشرت قصيدتها " الكوليرا " عام ١٩٤٧ (١) ولكنها اعترفت فيما بعد أن هناك شعراء سبقوها في هذا المجال منهم: علي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد، ومحمود حسن اسماعيل وعرار شاعر الاردن ولويس عوض وسواهم (٢) . وذكرت أن الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه " النقد الأدبي الحديث في العراق " قصيدة من الشعر الحرّ عنوانها " بعد موتي " نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة ١٩٢١ تحت عنوان " النظم الطليق" وأن صاحب هذه القصيدة لم يجرؤ على إعلان اسمه، وإنما وقع (ب . ن) (٣) ومن هذه القصيدة :

اتركوه لجناحيه حفيف مطرب
لغرامي
وهو دائي ودوائي
وهو إكسير شفائي
وله قلب يجافي الصب غنجاً لا لكي
يملأ الإحساس آلاماً وكيّ
فاتركوه، إنّ عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٣٥
(٢) قضايا الشعر المعاصر : ١٤
(٣) قضايا الشعر المعاصر : ١٥

وسواء كانت البداية لنازك أو لغيرها، فإن ما يهمنا في هذا المجال أن نعرف الأسباب والدوافع التي أدّت إلى هذا النوع الجديد من الشعر.

قلنا سابقاً إن الأدب صورة العصر الذي قيل فيه، وأن الأدب يتطور بتطور الحضارة. ويبدو أن الشاعر المعاصر بدأ يحس في أعماقه بهموم العصر وكثرة المشاكل، وأن عليه أن يعبّر عن هذه القضايا، ورأى أن السير علي نظام القصيدة القديمة قد يحدّ من حريته في التعبير، فكان لا بدّ وأن يفكر في نمط جديد من الشعر يستطيع عن طريقه التعبير بحرية عما يحس ، فكان هذا النمط الذي أطلق عليه "الشعر الحر" وسنوضح بعد قليل سمات هذا الشعر. وكما نادى بعض الشعراء القدامى بتغيير مقدمة القصيدة بما يتفق وروح عصرهم، فليس غريباً أن تسمع دعوة تنادي بشكل جديد للشعر يستوعب المظاهر الحضارية والنفسية للعصر. صحيح إن حركة الشعر الحرّ وجدت معارضة قوية عند ظهورها، إلاّ أن هذه المعارضة شيء طبيعي يصدر عن أمّة تخاف على تراثها فتتشك في كل شيء جديد حرصاً منها على هذه الحضارة وهذا التراث. ولكن ما لبثت هذه المعارضة أن بدأت تستجيب لهذا النوع من الشعر الحرّ ، وبدأت تستسيغ نظمه . ونستعرض فيما يلي الأسباب التي أدّت إلى ظهور الشعر الحر وقد حددتها نازك الملائكة بالآتي :

أولاً : النزوع إلى الواقع :

ترى نازك الملائكة أنّ " الأوزان الحرّة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جوّ الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجدّ غايتها العليا " (١) وقد وجد الشاعر المعاصر أن النظام التقليدي للقصيدة بما فيها من اتباع أسلوب الشطرين ، والسير على وزن وقافية ما هو إلا ترف شكلي وتبديد للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها (٢) ، وترى نازك الملائكة أن الشاعر المعاصر يكره أن يضيع جهوده

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٥٦

(٢) قضايا الشعر المعاصر : ٥٦

في إقامة هياكل شعرية معقدة لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق، وترى أن الرصانة الشديدة منفّرة لذهن العامل الذي يريد البناء وذلك لأنها تقيد الحركة والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع ومع تقديرنا للجهد الممتاز الذي قدمته نازك الملائكة في كتابها القيم " قضايا الشعر المعاصر " فإننا لا نرى أنّ الرصانة والهيبة تعدان عيباً، فهل معنى ذلك أن الشاعر المعاصر لا يعترف بالرصانة والهيبة ؟ لا أظن الأمر على هذا النحو فإن ما نطالعه من أشعار نظمت على أشكال الشعر الحرّ فيها من الرصانة والهيبة الشيء الكثير، ومن يطالع قصائد فدوى طوقان وبدر شاكر السيّاب وغيرهما يؤيّد هذه المقولة، وإلاّ فما نفع شعر بلا رصانة ولا هيبة. ولعل الأستاذة نازك الملائكة كانت أكثر توفيقاً عندما فسرت النزوع إلى الواقع بأنه يعني كثرة مشاكل العصر التي على الشاعر أن يعبّر عنها بدرجة من الحرية لأنه محتاج إلى هذه الحرية بدرجة أكبر من الحرية التي يحتاجها الشاعر القديم، وقد يرجع ذلك إلى درجة التقدّم الحضاري الذي يفرض علينا نوعاً من التجديد في كل مظاهر الحياة.

ثانيا : الحنين إلى الاستقلال :

ترى نازك الملائكة أن الشاعر الحديث يجب أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقلّ ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر "(١) . ونحن نتفق مع الاستاذة نازك الملائكة، ولكننا في الوقت ذاته لا نرى في هذا التجديد تمرداً على القديم ، فقد بقي الشاعر الحديث مرتبطا بجنوره التاريخية وبأجداده الشعراء من أمثال امرئ القيس والمتنبي وأبي العلاء ، وإن جاء نظمهم مختلفاً من حيث الشكل ونسوق مثالا على ذلك مقطعاً من قصيدة " فصل المواقف " لأدونيس الذي استغل فيه التراث العربي والموروثات الدينية للتعبير عما في نفسه يقول :

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٥٧-٥٨

" من يعطني ورقة أحملها أكداساً من البخور والصندل
أنقّطها كالعروس وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهزّ فوقها جذوعي من الشوق والحلم
وأرسلها إلى أحبابي
مليئة كالتفاحة

لقد أراد أدونيس أن يرسل إلى أحبابه رسالة يعبّر فيها عن عواطفه، ولكنه إزاء هذه العاطفة القوية عجز أن يأتي بكلمات تعبّر عن هذه العواطف، فلم يجد إلاّ الصمت، وعبّر عن ذلك بالإتيان بقصة العذراء مريم عليها السلام عندما أمرها الله ألا تكلّم إنسيا ، لقد شدّ التراث أدونيس إليه، فلم يجد بداً من اللجوء إليه.

ومن ذلك قصيدة " رسالة إلى صديقة " لصلاح عبد الصبور يقول :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

لقد شبه عبد الصبور رسالة الصديقة بقميص يوسف عليه السلام الذي قرّبه يعقوب عليه السلام من عينيه فارتد به بصيرا، لقد شدّ التراث الشاعر الحديث إليه فلم يستطع منه فكاكا. صحيح إن هناك تغيير في الشكل، إلاّ أن الشاعر الحديث لم يستطع أن يفلت من التراث بهيبته وأصالته.

ثالثا : النفور من النموذج :

يقصد بالنموذج " اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها"(١) ، ومعروف أن الشاعر العربي القديم التزم نموذجاً واحداً أثناء نظمه لا يخرج عنه والمتمثل في البيت ذي الشطرين المتساويين، هذه الهندسة الشكلية للبيت تفرض على الشاعر مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل (٢) ، وعلى الشاعر أن

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٥٨

(٢) قضايا الشعر المعاصر : ٥٩

ينهي العبارات بانتهاء البيت وإذا تخطى نهاية البيت فإن ذلك يعدّ عيباً فادحاً من عيوب الشعر وقد أطلق عليه النقاد اسم " التضمين " ولا يحق للشاعر أن يستخدم عبارات أطول أو أقصر من البيت، ولهذا اتسمت القصيدة القديمة بوحدة البيت . وقد رأى الشاعر المعاصر أن هذا يحدّ من حريته فهو تارة يستخدم عبارة قصيرة، وتارة يستخدم عبارات طويلة، وهذا يخضع للحالة النفسية التي يقصدها ، فرأى أن يخرج على هذا النظام الذي كان يقيّد الشاعر القديم، وأن تكون الدفقات الشعورية هي التي تحدّد طول البيت أو قصره وتسوق مثالاً على ذلك بمقطع من " يوميّات العشّاق الفقراء " للبيّاتي ومنها :

جراحنا كفّت عن الصراخ

مدينة صارت ونهراً باحثاً في رحلة الموت عن الضفاف

وحجراً أسود في مملكة الخرائب

تغسله الأمطار

يلحظ القارئ كيف أن طول البيت جاء متفاوتاً حسب الدفقة الشعورية التي أحسّ بها الشاعر وسنفصل هذا الأمر عند الحديث عن أوزان الشعر الحرّ.

رابعاً : الهروب من التناظر وإيثار المضمون :

شعر الشاعر المعاصر أن نظمه على النمط التقليدي فيه تناظر لمن سبقه، كمهندس يبني منزلاً على نمط قديم وسط مدينة تعجّ بالقصور الحديثة المتطورة، فكان لا بدّ لهذا الشاعر المعاصر أن ينهج نهجاً يتفق ومسار الحضارة الحديثة من حيث الشكل الذي يختلف عن الأشكال القديمة، وكان عليه أن يعنى بالمضمون عناية كبرى، فالأشكال القديمة للقصيدة العربية قد تحدّ من اهتمام الشاعر بالمضمون ، لأن عليه أن يملأ تفعيلات الأوزان بألفاظ تتفق معها من حيث الطول والقصر ومن حيث الحركات والسكنات . فالناحية الشكلية قد تطغى على المضمون في القصيدة القديمة. أما القصيدة الحديثة ففيها نوع من التوازن بين الشكل والمضمون ؛ لأن الشاعر لا يتقيد بطول معين للبيت، فله أن يكرر التفعيلة كما يشاء حسب الدفقة الشعورية والإحساس

الذي يشعر به.

أوزان الشعر الحرّ :

قبل أن نتحدث عن أوزان الشعر الحرّ ، لا بدّ لنا أن نتذكر أساليب الأوزان التي مرّ بها الشعر العربي ونوجزها بالآتي :

أولا : أسلوب الشطرين :

وفيه يلتزم الشاعر تقسيم البيت الشعري إلى قسمين متساويين، ومنه أكثر الشعر العربي. فإذا أراد الشاعر أن ينظم قصيدة على البحر الوافر، فإنه يقسم البيت إلى شطرين متساويين في عدد التفعيلات على النحو التالي :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهكذا في بقية بحور الشعر المعروفة.

ثانيا : أسلوب الشطر الواحد

وفيه يلتزم الشاعر بعدد ثابت من التفعيلات في كل شطر، ويكون له ضرب واحد لا يتغيّر ومنه ما يعرف في الأدب العربي بالأرجوزة ومثال ذلك أرجوزة امرئ القيس :

تطاول الليل علينا دمّون
دمّون إنّا معشرٌ يمانون
وإننا لأهلنا محبّون

وقد ينظم شاعرٌ شعراً ذا شطر واحد على وزن معين يختاره ومثال ذلك قصيدة "ميلاد شاعر " لعلي محمود طه ومنها :

ادخلوا الآن أيها المحسنونا
جنة كنتم بها توعدونــــــا
اجعلوها من البدائع زونـــا
واملأوها من الجمال فنونـا

ثالثا : أسلوب الموشّح :

وقد سبق وأن وضحنا هذا الأسلوب ، فهو شعر يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين ومثال ذلك الموشحة التي ذكرناها سابقاً والتي تنسب خطأ لابن المعتز.

وقد يلجأ الشاعر في الموشحة إلى أشطر غير متساوية كقول الشاعر :

ليلي طويل

ولا مُعين

يا قلبَ بعضِ الناس

أما تلين

هذه الأساليب الثلاثة للأوزان التي مرّ بها الشعر العربي القديم.

وسنتحدث الآن بشيء من التفصيل عن أسلوب الشعر الحر :

تعريف الشعر الحرّ :

عرّفت نازك الملائكة الشعر الحرّ بأنه " شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنما يصحّ أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضي يتحكم فيه " (١) ونوضحه بالآتي .

بحور الشعر الحرّ :

نظم الشعراء المعاصرون الشعر الحرّ من نوعين من البحور :

١- البحور الصافية : وهي البحور التي يتألف شطراها من تفعيلة واحدة كالكامل " متفاعلن مكررة ثلاث مرات في كل شطر، والرمل " فاعلاتن ثلاث مرات في كل شطر " والهزج " مفاعيلن مرتان في كل شطر " ، والرجز " مستفعلن ثلاث مرات في كل شطر " .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٧٧-٧٨

ومن البحور الصافية بحران يتألف كل منهما من أربع تفعيلات في كل شطر وهما : المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن)

المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) .

فإذا أراد شاعر أن ينظم شعراً حراً على أحد البحور الصافية فإنه يلتزم تفعيلة البحر، ويكررها كما يشاء في كل شطر حسب الدفقة الشعورية، فإذا أراد شاعر أن ينظم على البحر الكامل فله أن يكرر تفعيلة بحر الكامل " متفاعلن " كما يشاء في كل شطر وقد يجري على هذا النسق مثلاً :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويمضي على هذا النسق غير خارج عن القانون العروضي لبحر الكامل.

٢- البحور الممزوجة : وهي البحور التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة وهما بحران :

السريع : مستفعلن مستفعلن فاعلن

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن فعولن

والنظم على البحر الممزوج يختلف عن النظم على البحور الصافية من حيث أن الشاعر له الحرية في تكرار التفعيلة الأولى كما يشاء على أن ينهي البيت بالتفعيلة الثانية. فمثلاً إذا أراد الشاعر أن ينظم على البحر الوافر فله الحق في تكرار تفعيلة " مفاعلتن " كما يشاء ، على أن ينهي الشطر بتفعيلة " فعولن" ويمكن أن يسير على النسق التالي مثلا :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وأيّ خروج على هذا النظام يعدّ عيباً وخروجاً على النظام الجديد، وما نلحظه الآن من خروج على هذا ، يدلّ على أن بعض الشعراء لم يستوعبوا بعد النظام العروضي للشعر الحرّ (١) . إنّ الشعر الحرّ لم يخرج على النظام العروضي كما توهم البعض، ولكنه أعطى الحرية للشاعر أن يكرّر التفعيلة ضمن إطار معين كما رأينا.

أمّا بقية البحور الأخرى كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح ، فلا تصلح للشعر الحرّ على الإطلاق ، لأنها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها.

ورغم الاجتهادات الجادّة للأستاذة نازك الملائكة، فإننا نقف من بعض آرائها موقف المجادل ونقول : إنّ نازك الملائكة قد حكمت بتخطئة الشعراء الذين يخرجون على النظام الذي ارتأته خاصة في البحور الممزوجة، ورأيت أن الشاعر إذا نظم على البحر الوافر مثلاً، فيجب عليه أن ينهي السطر الشعري بالتفعيلة الثانية " فعولن" ، ولكن قد يشكّل الشاعر بيتاً مؤلفاً من تفعيلة واحدة، فعليه – حسب رأي نازك الملائكة – أن تكون هذه التفعيلة " فعولن " ، فيكون النظم كالآتي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهنا نقف حيارى أمام هذا الوزن ، فليس في بحر الوافر بيتاً يبدأ بتفعيلة "فعولن" قديماً وحديثاً وسيبقى هذا البحر معروفاً بتفعيلاته التي وضعت له وهي : مفاعلتن مفاعلتن فعولن. ولعله من الأفضل ألا تنوّع التفعيلات في السطر الشعري، فقد يؤدي ذلك إلى إطار محدد جامد. صحيح إنّ السيّاب – رحمه الله – حاول أن ينوع في التفعيلات في السطر الشعري في ديوانه " شناشيل ابنة الجلبي " إلا أن هذه المحاولة كانت محدودة ولكنها تستحق التأمّل ولكي نوضّح تجربة السيّاب نورد قوله :

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٨٦

تلك أمي وإنْ أجئها كسيحا

لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا

ونافضاً بمقلتي أعشاشها والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

فماذا فعل السياب ؟ لقد أعلن في البيت الأول أنه يستخدم البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) . وكأنه يعلن أن التنويع سيكون بين (فاعلاتن ومستفعلن). فإذا قرأنا البيت الثاني وجدناه قد جاء على " فاعلاتن " ، أما البيت الثالث فجاء على " مستفعلن " ، ثم كرّر الدورة الموسيقية في البيت الرابع علي " فاعلاتن " ويستمر على هذا المنوال. فالمنهج الذي اتبعه السياب هو :

١- أعلن في البيت الأول البحر الذي سينظم عليه وهو الخفيف.

٢- كرر التفعيلة الأولى في البيت الثاني " فاعلاتن "

٣- كرر التفعيلة الثانية في البيت الثالث " مستفعلن " وهكذا تكتمل الدورة الموسيقية. فالتنويع بين التفعيلات على هذه الشاكلة قد يؤدي إلى قيد جديد يفرض على الشعر الحرّ. وسيكون على الشاعر أن يملأ فراغات التفعيلات المعدّة له في إطار مقيّد وهو القيد الذي ثار عليه الشعر الحرّ. لذا؛ قلنا إنه من الأفضل الا تنوع التفعيلات في السطر الشعري.

الجملة الشعرية :

تحدثنا عن الشعر الحرّ ذي الشطر الواحد، ورأينا كيف أن على الشاعر أن ينهي المعنى مع نهاية السطر الشعري. صحيح إن للشاعر الحقّ في تكرار التفعيلة، إلاّ أن هناك قدراً محدوداً للتكرار لا يزيد عن تسع تفعيلات، وهذا يخضع لقدرة الشاعر أو القارئ على متابعة القراءة إلى هذا الحدّ دون أن يصاب بالإعياء. ولكن قد يشعر الشاعر أن المعنى الذي يريد أن يعبّر عنه في دفقة شعورية قد لا يكفيها هذا العدد من التفعيلات، وأنه لو وقف عند هذا الحدّ فإن المعنى لا يكتمل، فكان أن نظم الشعراء على نظام الجملة الشعرية، والجملة الشعرية قد تمتد إلى عدة أبيات أو أسطر شعرية

تبعاً لما يشعر به الشاعر وفق الدفقة الشعورية التي يحسّ بها، ونقف هنا أمام مشكلة جمالية وهي أن القارئ قد لا يستطيع قراءة هذه الجملة الشعرية التي قد تتشكل من عدة أسطر دفعة واحدة، والحق إن هذه المشكلة هي مشكلة مشتركة بين القارئ والشاعر، وطول النفس أو قصره يختلف من قارئ إلى قارئ آخر، ونحن لا نستطيع أن نطالب الشاعر أن يقدّر الزمن الذي يستطيع القارئ فيه قراءة الجملة الشعرية لأن المسألة تختلف من إنسان لآخر. وفي هذه الحالة، لا خير إذا توقف القارئ وقفات قصيرة أثناء القراءة ونسوق مثالاً على ذلك مقطعاً من قصيدة " ما أصغر الدنيا " للشاعر أدونيس، يقول (١) :

في قريتي يستيقظ المشتهى
على نداء الساعد الأسمـــر
على صبايا عثّرت دربُهــــا
لكن بغير النجم، لم تعثـــر
كأنما يخطرن، من فتنــــةٍ
في قمرٍ بكرٍ ، وفي مرمـــرِ

يلحظ القارئ أن أدونيس استخدم جملة شعرية طويلة امتدت من البيت الأول إلى الرابع إذ وضع " فصلة " بعد كلمة " النجم " هذه الجملة الشعرية جاءت مكونة من إحدى عشرة تفعيلة. وهذا الطول استلزمته الدفقة الشعورية التي أحس بها، وهو لم يستخدم علامات الترقيم فيها، فعلى القارئ أن يقرأها دفعة واحدة. ولكن قد لا يستطيع قارئ فعل ذلك ، عندها فلا مانع من أن يقف وقفات قصيرة يختار مواضعها، بينما جاءت الجملة الثانية قصيرة مكونة من ثلاث تفعيلات، فقد بدأت من قوله : " لم تعثرِ " وانتهت عند قوله : " يخطرن " في البيت الرابع.

مما سبق يتضح لنا أن نهايات السطور ليست نهايات صوتية يمكن التوقف عندها ، بل جاءت الوقفات في ثنايا السطور . والتشكيل الموسيقي في الجملة الشعرية

(١) الآثار الكاملة، أدونيس، المجلّد الأول : ٧٨ .

لا يقف عند نهاية السطر بل عند نهاية الدفقة الشعورية، وهذا التشكيل الموسيقي قد يطول وقد يقصر.

القافية في الشعر الحرّ :

أشرنا سابقاً إلى أن العرب أحسوا بعبء القافية، وما تفرضه من قيود على الشاعر، وأشرنا إلى خروج الشعراء على نظام القافية عندما نظموا الموشحات، والرباعيات والخماسيات والسداسيات، فهل تخلّص الشعراء المعاصرون من قيد القافية؟ قد يظن البعض أن الشعر الحرّ لا يلتزم قافية ، وأن هذا الشعر من طبيعته الجديدة أن يثور على قيد القافية. ولكن الأمر ليس على هذا النحو، فما معني القافية في الشعر الحرّ ؟ ولكي نوضح هذا الأمر سنستعرض رأي الأستاذة نازك الملائكة ، فقد وازنت نازك بين قصيدتين الأولى لصلاح عبد الصبور وهي من الكامل، والثانية لنزار قباني وهي من الكامل أيضا، يقول صلاح عبد الصبور :

كنّا على ظهر الطريق عصابة، من أشقياء
متعذّبين كآلهة
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام مضى المساء لحاجةٍ، طال الكلام
وابتلّ وجه الليل بالأنداء
ومشت إلى النفس الملالة، والنعاس إلى العيون.

ويقول نزار قباني :

ولمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثّة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهمّ فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
" لا شيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين ".

وترى نازك الملائكة أن قصيدة صلاح عبد الصبور هي قصيدة " مرسلة " ، وأنّ قصيدة نزار ذات قافية (١) .

ولعلّ مفهوم الأستاذة " نازك الملائكة " لمعنى القافية ، ما زال مرتبطاً بمعناها التقليدي الذي يتمثل في تكرار حرف الرويّ، فحكمت من خلال هذا الفهم على قصيدة نزار أنها قصيدة ذات قافية، وحكمت على قصيدة صلاح عبد الصبور أنها من الشعر المرسل. ولعلّ المتمعن في قصيدة نزار قبّاني يدرك أنها ليست من الشعر الجديد، فلو حذفنا كلمة ": تقهقهين" لأدركنا أن قصيدة نزار هي قصيدة مكونة من أربعة أبيات من مجزوء الكامل مقفّاة (٢) . ويمكن أن تسير على النحو الآتي :

ولمحتُ طوق الياسمين	في الأرض مكتوم الأنين
كالجنة البيضـــاء تـــد	فعه جموع الراقصيـــن
ويهمّ فارسك الجميـــ	ـــل بأخذه فتمانعيـــن
لا شيء يستدعي انحنا	ءك ، ذاك طوق الياسمين

وما فعله نزار قباني أنه زاد كلمة " وتقهقهين " بعد البيت الثالث، وقد يكون في ذلك خداع للقارئ .

أما قصيدة صلاح عبد الصبور فلم تلتزم روياً موحداً ، فأين القافية فيها ؟ قبل أن نحدد القافية علينا أن نوضح أن مفهوم القافية في الشعر الحر يختلف عن مفهوم القافية في الشعر القديم، إن القافية في الشعر الحر تعني انتهاء الدفقة العشورية ، فالكلمة التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية تكون نقطة الارتكاز أو القافية، فأبيات صلاح عبد الصبور مقفاة من هذه الناحية، وتتمثل القافية في قصيدة عبد الصبور عند نهاية الكلمات ، عصابة ، كالهة، الزمن المقيت، طال الكلام، بالأنداء ، الملالة، العيون. وعلى ذلك يمكن القول : إنّ مفهوم القافية في الشعر الحرّ لا يعني الالتزام بحرف الروي، بل يعني انتهاء الدفقة الشعورية، وفي ذلك موسيقية جديدة ناتجة

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ١٩٢

(٢) انظر الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل : ١١٦

من الإحساس ، وكأنّ القافية – كما أرى – أصبحت جزءاً من الموسيقا الداخلية في القصيدة ، لأنها أصبحت مرتبطة بالإحساس والشعور .

على أن بعض الشعراء ممن ينظمون على أوزان الشعر الحرّ ينوعون في النواحي الموسيقية فيلتزمون في القصيدة بجرسين أو ثلاثة ومثال ذلك قول أدونيس عن قصيدة " الفراغ " : (١)

ألا ثورةٌ في الصميم
تشيدُ لنا بيتَنا
وتجري معاصرها زيتنا
وتملأ بالحاصدين الحقولا
وتملأ بالزارعين السهولا
وتملأ بالخلق، بالثورة العقولا ؟
ألا ثورة في الصميم تنشّئنا من جديدِ
وتمحق فينا هوانَ العبيدِ؟

واضح أن أدونيس استخدم ثلاثة أنماط من الجرس الموسيقي الظاهري، أما القافية الصحيحة فتتمثل في نهايات الدفقات الشعورية وهي على هذا الفهم تكون في نهاية الكلمات لتالية :

الصحيح – الخلق – العقولا – العبيد .

---

(١) الآثار الكاملة ، المجلد الأول : ٢٣٤

قضية الوحدة في الشعر

الحديث عن قضية الوحدة في الشعر حديث قديم، فقد تحدث عنها أرسطو ، إلاّ أنّ أرسطو كان لا يقصد سوى الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم، حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء " الخرافة " أوْ " الحكاية " ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً (١) .

ولعل الوحدة في القصيدة كانت من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث، لقد برزت فكرة الوحدة عند عبد الرحمن شكري وخليل مطران متأثرين بالنقد الأوروبي ، فقد نبّه خليل مطران إلى أنه لم يجد في الشعر العربي " ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحماً بين أجزائها ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطّد أركانها (٢) " ودعا خليل مطران إلى منهج جديد يقوم على النظر إلى" جملة القصيدة في تراكيبها وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها(٣)"، أما عبد الرحمن شكري فلم يوافق على قراءة القصيدة العربية القديمة قراءة تقوم على اختيار ما يناسب الأذواق ، ونبذ ما تبقى، والحكم عليها بمقياس يقوم على وحدة البيت، وهو يرى أن " قيمة البيت في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة"(٤) .

ولعلّ الأستاذ العقّاد كان أوضح منهجاً وأكثر عمقاً من مطران وعبد الرحمن شكري في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة، فهو يرى أنّ " القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو

---

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال : ٣٩٤

(٢) النقد الأدبي الحديث : ٤٠٢

(٣) ديوان خليل مطران، الجزء الأول : ٨-٩

(٤) ديوان عبد الرحمن شكري، مقدمة الجزء الخامس : في الشعر ومذاهبه.

تغيّرت النسبة، أخلّ ذلك بوحدة الصنعة ". كان لهذه الدعوة أثر فوري بعيد المدى في إدراك الشعر، وفي فهم القصيدة باعتبارها وحدة متكاملة تسمو بموضوعها، وصدق صورها الشعرية، لتصل في النهاية إلى هدفها.

ويبدو أنّ الحديث عن الوحدة في القصيدة العربية عند الرعيل الأول من المحدثين، كان متأثرا بنظرية أرسطو إلى وحدة المسرحية والملحمة، ويبدو كذلك أنّ هؤلاء النقاد قصدوا نوعاً خاصاً من الوحدة هو " وحدة الموضوع" ووحدة المشاعر الذي يثيرها الموضوع، وهذا يستلزم ترتيب الصور والأفكار ترتيباً ينتهي بالقصيدة إلى خاتمة معيّنة ، وتتطلب هذه الوحدة أن يفكّر الشاعر في منهج قصيدته ، وفي الأثر الذي تحدثه في القارئ أو السامع.

ومهما يكن من أمر، فإنّ ما يعنينا هو التركيز على فهم المحدثين لمعني الوحدة في القصيدة. ويحسن بنا أن نذكر أنواع الوحدة في النقد الحديث، ومن خلال ذلك نستعرض آراء بعض المحدثين الذي تحدثوا في معنى الوحدة في القصيدة . وأنواع الوحدة في النقد الحديث هي :

١- وحدة الموضوع.

٢- وحدة تقوم على عنصر قصصي.

٣- وحدة تقوم على عنصر تاريخي قصصي .

٤- وحدة نفسية.

٥- وحدة طولية.

٦- وحدة عضوية.

أولا: الوحدة الموضوعية :

يقصد بالوحدة الموضوعية أن يدور الكلام فيها حول موضوع واحد معين أيّا كان نوعه إنساناً أم غيره [1] . فإذا تحدث الشاعر في قصيدته عن موضوع واحد، ولم ينوّع في موضوعاتها تحققت الوحدة الموضوعية ومثال ذلك رثاء أمّ السُلَيك ولدها :

(١) بناء القصيدة العربية : ٣٧

والمنايـــا رَصَـــدٌ لفتىً حيثُ سَلَكْ
أيّ شـــيءٍ حســـنٌ لفتىً لم يكُ لـكْ ؟
كلّ شـــيءٍ قاتـــلٌ حين تلقى أجَـلَكْ
طال مَا قد نلت في غير كدّ أمـــلك

يلحظ القارئ لقصيدة أمّ السّليك أنها تتحدث عن موضوع واحد هو رثاء ابنها ، الا أن القارئ يلحظ كذلك أنّ هناك ربطاً ما بين البيت الثالث والأول، وبين الرابع والثاني، على حين لا تبدو الصلة بين البيتين الأول والثاني أو بين الثالث والرابع، يضاف إلى ذلك أن القصيدة تشتمل على معانٍ متعددة وإن اشتملت على موضوع واحد هو موضوع الرثاء .

ثانيا : وحدة تقوم على عنصر قصصي :

قد تعتمد القصيدة على عنصر قصصي، فإذا كان هذا العنصر القصصي تاريخياً ، فلا يكتفي الشاعر الاقتصار على سرد الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا، بل يلجأ إلى ترتيب الحوادث بعضها على بعض في تسلسلها الطبيعي، وإن ظل التاريخ بعد ذلك صدى هذه الوحدة، وآية ذلك قصيدة خليل مطران ومطلعها :

مشت الجبالُ بهم وسال الوادي ومضَوْا مهاداً سرْنَ فوق مهادِ (١)

فقد رسم مطران في هذه القصيدة معركة " بينا" التي جرت بين بروسيا وفرنسا، وما كان من هزيمة بروسيا، واستطاع مطران أن يصور حالة المهزومين النفسية تصويراً مبرزاً خواطره الوطنية عندما نفذ إلى تصوير خجل الأحرار من موتاهم، وقد دفعهم هذا الإحساس للأخذ بالثأر حتى فتحوا باريس عام ١٨٧٠م.

---

(١) انظر مطلع ديوان مطران، الجزء الأول.

ثالثا : وحدة تقوم على عنصر قصصي تاريخي أو غير تاريخي:

تتحقق في هذا النوع وحدة تشبه الوحدة في المسرحية وتكون وحدة القصيدة مبنية على اعتبارات فنيّة تلحظ في بنية القصيدة العامة، إذ إنّ القصيدة تكون مؤلفة من أجزاء تتعاون جميعها في إحداث الوحدة العامة للقصيدة، ويلحظ القارئ أنّ القصيدة تتقدم في التصوير شيئاً فشيئاً في حركة نامية كما هي الحال في المسرحية، ويلحظ القارئ كذلك أن الشاعر لا يشرح فكرة ثم يعود إليها، وهذا يتطلب تفكيراً من الشاعر في بنية القصيدة باعتبارها وحدة ذات أجزاء مترابطة قبل البدء في نظمها، وقد تتساوى الأجزاء الواحدة أو تتقارب حسب الوجهة النفسية للبناء العام، بحيث لو وضعت بعض الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة، ونسوق مثالاً على ذلك قصيدة " افاق قلب " لميخائيل نعيمة، يقول :

دموعُ العينِ قدْ جمـدَتْ   وريحُ الفكرِ قد همَـدتْ
فلِمْ يا قلبُ، لم يا قـلـ   ـبُ فيك النارُ في لهـبِ
وكنت أظنّها خمدت

ربيـعُ العمرِ مُذْ ذهبـا   وريقُ الحبّ مذ نَضَبـا
أفقتَ، وكنتَ يا قلبـي   بلا سمعٍ ولا بَصَـرِ
كصخرٍ في الحشا رسبا

فكمْ من مرّةٍ هجمـا   عليك الحبُّ فانهزمـا
وكـم، كم جئا قلـبٌ   أمامك حاملاً أمـلا
فراح مزوّدا ألما؟!

وكمْ عين لديك بـكـتْ   وكـم روح إليك شكَـتْ
فسالتْ مهجةُ الشاكـي   وجفّت دمعةُ الباكـي
ووسماً فيك ما تركتْ

إلى أن دارَ في خَلَـدي   بأنك لستَ من جَسَـدي
وأنّـك طينـةٌ لمّـا   براني الله لم ينفـخ
بها من روحه الأبدي

لعلّ القارئ يلحظ أن بعض المقطوعات يمكن أن تتبادل دون إضرار بوحدة القصيدة، فالمقطوعة الثالثة ": فكم من مرة هجما ..." يمكن أن تتبادل مع المقطوعة الرابعة " وكم عين ... " دون أن يخلّ هذا التبادل بوحدة القصيدة ، بل لعلّ في تبادل المقطوعتين ترقياً في التصوير من الأدنى إلى الأعلى، وهو أجود . ويمكن كذلك أن ندرس قصيدة " الطلاسم" (١) عل يهذا النحو .

يقول إيليا أبو ماضي :

أجديدٌ أمْ قديمٌ أنا في هذا الوُجــــــودْ
هل أنا حرّ طليقٌ أم أسيرٌ في القيـــــودْ
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقـــودٌ ؟
أتمنّى أنني أدري ولكن لســــــتُ أدري

وطريقي ما طريقي ؟ أطويلٌ أم قصيــــرْ ؟
هل أنا أصعد أم أهبط فيه وأغـــــورْ ؟
وأنا السائرُ الدّرب أم الدربُ تســــــيرْ
أمْ كلانا واقفٌ والدهرُ يجري ؟ لست أدري

فلو تبادلت المقطوعتان السابقتان موضعهما، ما ضرّ ذلك وحدة القصيدة.

رابعا: الوحدة النفسية :

يرى بعض النقاد أن الوحدة النفسية تتحقق في القصيدة وذلك عندما ينتقل الشاعر من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسي، ويري الدكتور ناصر الدين الأسد أنّ مردّ الوحدة في القصيدة " لا يكمن في الترابط اللغوي بين الأبيات ولا في تسلسل المعاني تسلسلاً منطقياً ذهنياً، ولا في وحدة الموضوع، وإنما

(١) الجداول ، إيليا أبو ماضي : ٨٩ - ٩٠

يكمن في وحدة الجوّ النفسي " (١) ، ولعلّ الشعراء الرمزيين يحرصون على هذه الوحدة النفسية، فهم ينتقلون من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسي، وهم يحرصون بهذا النوع من الانتقال رغبة في اثارة عنصر المفاجأة، وتقوية جانب الإيحاء، وهم بذلك يخلقون حالة نفسية خاصة من عالم نفسي مجهول لا يمكن الكشف عنه إلاّ عن طريق الإيحاء وتراسل الحواس والمشاعر ، ولعلّ أصدق مثال يمكن الاستشهاد بهفي هذا المجال قصيدة " الشراع" لخليل شيبوب ، فقد جعل الشراع رمزا لحبّه ونوره الذي يهديه في عالم يعج بالناس والألغاز ، يقول فيها :

ألا يا شراعاً في الظلام يسيرُ
كهمّك همّي ، والحياة مَسيرُ
ذهبت ، وما أدري، كزورقكَ الذي
أخذتَ به مستعجلاً كلّ مأخذِ
أمامي آفاق الحياةِ بعيدةٌ
بُلينا جميعاً، وهي غرّ جديدةٌ
أنبقى سائرين إلى الغيوبِ ؟
ونبقى كاظمين على اللغوبِ
ولكن نجماً في السماء ينيرُ
عليه تسير
فكيف إليه نصير؟

لا شك في أن القارئ يلحظ هذه الانتقالات المفاجئة الموحية والتي خلقت جوّاً نفسياً يقوم على الألغاز والاستفسارات الفلسفية ، فالشاعر يخاطب شراعه – رمز حبّه – وهو لا يعرف إلى أين سيوصله ما دام يسير في الظلام. ولا يلبث الشاعر أن ينتقل انتقالاً مفاجئاً إلى قصة الحياة والتي يري فيها ابتلاءً للإنسان الذي يغنى وهي ما تزال فتية كفتاة لعوب توقع بالآخرين. وهكذا نرى كيف يخلق الشاعر جوّاً من

(١) الشعر الحديث في فلسطين والأردن : ١٣٩

الألفاز تعبّر عن وحدة الجوّ النفسي الذي يعيشه .

خامسا : الوحدة الطولية :

تعرض كثير من الشعراء والنقاد العرب القدامي لهذه القضية ولسنا بصدد التفصيل في آرائهم [1] ، وما يهمنا في هذا المجال نظرة المحدثين لهذه الوحدة.

لعلّ بعض النقاد يضعون وحدة طولية للقصيدة تقابل الوحدة الزمنية في المسرحية ، وهذا يستلزم أن يكون طول القصيدة مناسباً للتجربة الشعرية، فإذا كان الشاعر يعاني من تجربة عميقة فلن يتسنى له نقل تجربته عبر قصيدة قصيرة، وفي المقابل لا يستطيع الشاعر نقل تجربة ليست عميقة عبر قصيدة طويلة فإنّ ذلك يفتت من وحدتها العضوية، فالمضمون هو الذي يفرض على الشاعر طول القصيدة أو قصرها، إلاّ أنه من الخطأ أن نحدّد طولاً معينا للقصيدة بحيث لا يتخطاه الشاعر على نحو ما نقل من كلام " لإدجار آلن بو" من أن القصيدة ينبغي الا تقل عن عشرين بيتا وألا تزيد كثيرا على مائة بيت [2] ، إذ إن الطول تفرضه القصة ، وقد لاحظ " هربرت ريد " هذا الأمر وأشار إلى أقوال القدماء القائلين : " إنّ للإيجاز حالاته، وللإطالة حالاتها " [3] . إلا أنّ القدماء لم يحددوا طولاً معيناً للقصيدة، ولكنهم تعرضوا للحدّ الأقصى لأبيات المقطوعة ، وكان هدفهم من ذلك التمييز بين المقطوعة والقصيدة باستثناء حازم القرطاجني عندما تحدّث عن المقصدّين والمُقطّعين والمقطّع عند حازم من يجمع خاطره في وصف شيء معين، أما المقصّد فهو القادر على النفوذ من معاني جهة إلى معاني جهة أو جهات بعيدة [4] . ويبدو أن حازما القطاجني تأثر بابن رشد في

---

(١) انظر كتاب الصناعتين : ١٧٤، والحيوان . ١/٩٣، والعمدة : ٢/١٨٢ والشعر والشعراء : ١/٧٦، وطبقات ابن سلاّم : ٣١٥، فقد أورد آراء مختلفة حول هذا الموضوع.

(٢) انظر E.A.Pue : Complele Tales and Poems, P. 889-892

(٣) انظر Read, H: Collected Essays, P. 58

(٤) منهاج البلغاء : ٣٢٣ – ٣٢٤

تلخيصه لأفكار أرسطو حين ذكر أن من الشعراء من يجيد القول في القصائد الطويلة، ومنهم من يجيد في القصائد القصيرة، وعزا هذا الأمر إلى فطرة الشاعر وقدرته على تخييل الأشياء القليلة الخواص، أو تخييل الأشياء الكثيرة الخواص (١).

أما النقاد المحدثون فيبدو أنهم اعتمدوا المقياس " الكيفي " للتفرقة بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة ، وهم يرون أن القصيدة الغنائية هي قصيدة قصيرة لأنها تعكس موقفاً عاطفياً فردياً، أما القصيدة الطويلة فهي التي تعبّر عن فكرة واحدة تحمل في ثناياها وحدة عاطفية. ولعل الناقد " هربرت ريد" خير من يمثل هذا الاتجاه ، فقد ذكر أنواعاً من القصائد يكون فيها الطول لازماً مثل الملحمة (Epic) والقصيدة الفلسفية، والأناشيد الغنائية الطويلة، والقصائد القصصية .

سادسا : الوحدة العضوية :

لعلّ قضية الوحدة العضوية، من القضايا النقدية الكبرى التي استحوذت على النقاد، فقد قامت دراسات عدة حول هذه القضية وتعددت اسماؤها عند النقاد، فقد أطلق عليها البعض الوحدة " الفنية" او " الوحدة الشعرية" (٢) ، وأطلق عليها آخرون "الوحدة الداخلية ". وكما اختلفوا في تسميتها، فقد اختلفوا في مدلولها، فهي عند بعضهم اقتصار القصيدة على تجربة واحدة، او عاطفة واحدة. تسود القصيدة من اولها إلى نهايتها، ويرى النويهي " أن الوحدة العضوية لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى، هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة في الوجود" (٣) . ولعل أكثر الآراء اعتدالاً في هذه القضية رأي الدكتور محمد زكي العشماوي الذي يرى أن الوحدة العضوية " ليس الا وحدة الصورة التي هي وحدة الاحساس بالضرورة، او هيمنة احساس واحد على

---

(١) بناء القصيدة العربية : ٣٤٣.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح : ٥

(٣) قضية الشعر الجديد : ١١٧

القصيدة كلها، والوحدة العاطفية هي دليل على تحقيق الوحدة العضوية . والوحدة الفنية والوحدة الشعورية مسمّيات لشيء واحد هو هيمنة احساس واحد او رؤية نفسية ذات لون واحد على العمل الفني كله " (١) ، ولعل الدكتور عشماوي متأثر برأي الناقد الانجليزي " كولوردج" الذي أشار إلى وحدة الاحساس في العمل الأدبي، وأثره في شرح العلاقة بين الفن والطبيعة . يقول كولوردج : " وسرّ العبقرية في الفنون إنما يظهر في إحلال هذه الصورة محلّها، مجتمعة مقيّدة بحدود الفكر الانساني، كي يستطاع استنتاج الافكار العقلية من الصور التي تمت إليها بصلة، أو إضافة هذه الافكار اليها، وبذا تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية، فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة " (٢) . ولعل هذا النصّ يوضح مفهوم الرومانسيين لمعنى الوحدة العضوية، فهم يستعينون بالطبيعة لتوضيح الصور في الشعر، على أن يراعى في ذلك التشابه الذي يربط بين الصور الشعرية بالطبيعة وبجوهر الافكار بحيث لا يقف هذا التشابه عند النواحي الحسيّة، بل في الامتزاج بين المشاعر الانسانية والطبيعة، وبالتالي فهم يرون في الاشياء اشخاصا يشاركونهم عواطفهم ومشاعرهم، وهن ينفرون من المناظر الطبيعية التي لا تشاركهم احاسيسهم. ومن خلال هذا التوحد بين الصور الشعرية والطبيعة تظهر الوحدة العضوية التي تربط القصيدة كلها . فالصورة الشعرية هي الاساس في اظهار الوحدة العضوية، فإذا اضطربت الصورة الشعرية أدى اضطرابها إلى تفكك في الوحدة العضوية، ولكي نتمثل هذا الأمر نورد قول أبي العلاء المعري :

ولو أنّي حُبِيْتُ الخُلْدَ فرداً لما أحببتُ بالخلدِ انفرادا
فلا هطلت عليّ ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلادا

لقد رسم أبو العلاء صورة إنسانية من خلال البيتين السابقين تمثلت في حبه الخير يعم جميع الناس، ولكن القارئ لا يلبث ان يفاجأ بصورة متناقضة مع الصورة

---

(١) قضايا النقد الأدبي والبلاغة : ١١٠-١١١

(٢) انظر Coleridge : Biographia, II, 258

الاولى، يقول :

وقد أثبتُّ رجلي في ركابٍ   جعلت من الزماع له بـــدادا

إذا أوطانُها قَدَمَيْ سُهيلٍ   فلا سقيت خناصره العهادا

لقد رسم ابو العلاء صورة تمثل تجهّم الدهر له، وتعاليه على الناس، وأنه جادّ في الرحيل عنهم ، وهو غير مبالٍ بما يحلّ بالبلاد بعد رحيله عنها. ولا شك في أن هذه الصورة تتناقض مع الصورة الإنسانية في البيتين السابقين. ويمكن القول إنّ تشتت الصورة الشعرية أدّى إلى تشتت في الوحدة العضوية . ونسوق مثالاً آخر على اضطراب الصورة من الشعر الحديث للشاعرة نازك الملائكة بعنوان " الراقصة المذبوحة" تخاطب فيها الجزائر الجريحة :

" ارقصي مذبوحة القلب وغنّـــي

واضحكي فالجرح رقصٌ وابتسام

اسألي الموتى الضحايا أن يناموا

وارضي أنت وغنّي واطمائنّـــي "

لعلّ القارئ يدرك اضطراب الصورة الشعرية الناتج عن عدم توفر الإحساس الواحد، فلا أظن أن رقصة المذبوح تتلاءم مع الضحك، ولا الغناء والابتسام مع الجرح، من هنا نقول : إن اضطراب الصورة الشعرية أدّى إلى اضطراب الوحدة العضوية. ونسوق الآن مثالاً تتحقق فيه الوحدة العضوية – فيما أرى – بشكل جليّ وواضح وهي قصيدة " أخي " لميخايل نعيمة ، يقول :

أخي ! إنْ عادَ بعدَ الحربِ جنديٌّ لأطوانهْ

وألقى جسمَه المنهوكَ في أحضانِ خلاّنـهْ

فلا تطلبْ إذا ما عدتَ للأوطانِ خلاّنــــا

لأن الجوعَ لم يترك لنا صحباً نناجيهــم

سوى أشباح موتانا

أخي ! إن ضجّ بعد الحرب غربيٌّ بأعماله

وقدّس ذكر من ماتوا وعظّمَ بطش أبطاله

فلا تهزجْ لمن سادوا ولا تشمتْ بمن دانا
بل اركعْ صامتاً مثلي بقلبٍ خاشعٍ دامٍ
لنبكي حظَّ موتانا
أخي ! قدْ تمَّ ما لو نشاء نحن ما تمَّـــا
وقد عمّ البلاءُ ولو أردنا نحن ما عمّـــا
فلا تندب فأذْنُ الغيرِ لا تُصغي لشكوانا
بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرفش والمعول
نواري فيه موتانا
أخي ! مَنْ نحن ؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جارٌ
إذا نمنا، إذا قمنا، رِدانا الخزيُ والعـــارُ
لقدْ خمّت بنا الدنيا كما خمّت بموتانـــا
فهات الرفش واتبعني لنحفز خندقاً آخـر
نواري فيه أحيانا

يصور ميخائيل نعيمة في هذه القصيدة حال العرب بعد الحرب العالمية الأولى، ويصور حالهم وقد ساقهم الغرب كالقطيع، وقعوا ضحايا ليغنم الأوروبي، بل إن الأحياء ظلّوا يعانون البؤس والحرمان، فالقبور أولى بهم. ويستمر الشاعر في تصويره على هذا المنوال راسماً صورة كلية للشرق العربي وما وصل إليه من تدهور مدمّر . يلحظ القارئ كيف أن نعيمة تقدم في هذا التصوير والذي انتهى إلى نهاية طبيعة قصد إليها مصوراً خلالها تجربة نفسية اجتماعية. وهي – على ما فيها من ألم – استنهاض للهمم من جديد . صحيح أن الشاعر تطرق إلى أكثر من فكرة عبر قصيدته ، إلى أن هناك خيطاً ينظمها من أولها إلى آخرها هو الإحساس الواحد والعاطفة الواحدة ، وتجلّت عبقرية ميخائيل نعيمة في إحلال هذه الصور محلّها مجتمعة، فأصبحت الصور الخارجية المتمثلة في الضحايا والأحياء الذين أصابهم الذلّ ، أصبحت هذه الصور الخارجيّة أفكاراً ذاتية، ومن جديد أصبحت الأفكار الذاتية صوراً خارجية بعد أن انصهرت في بوتقة نفسه لتظهر خلقاً جديداً، إنه أذاب وحطّم ولاشى لكي يخلق من جديد. وبهذا تضافرت كل العوامل كي تجعل من هذه القصيدة وحدة واحدة لا نبوّ في تشكيلها ولا اضطراب في صورها، بل سارت في نسق واحد بشكل تامٍ لتصل في النهاية إلى خاتمة طبيعية.

قضية الخيال

قضية الخيال من القضايا النقدية الكبرى التي شغلت النقاد القدامى والمحدثين، فقد تحدث عنها أرسطو، فقلّل من شأن الخيال في الأعمال الأدبية، وكان يرى ضرورة وصاية العقل عليه، ويبدو أنّ أرسطو كان يخلط بين الوهم والخيال، ولعل فكرة أرسطو حول الخيال انتقلت إلى المفكرين المسلمين من أمثال ابن سينا الذي قلّل من شأن الخيال وسمّاه " التخييل" ، والكلام المخيّل عنده هو " الذي ينفعل به المرء انفعالاً نفسياً غير فكري وإن كان متيقن الكذب " (١) ، وانعكس هذا الفهم على فهم ناقد هو عبد القاهر الجرجاني والذي أطلق على الخيال اسم " التخييل" أو الإيهام بالكذب (٢)، ولسنا بصدد التفصيل في هذا الأمر، إلاّ أنه من المفيد أن نشير إلى أن مفهوم النقاد القدامى للخيال كان عقبة في الوصول إلى فهم الصورة الأدبية، لأنهم خلطوا بين الخيال والوهم، فحذروا من اتباعه في الأدب وفي الأحاديث العامة.

ويبدو أن تحولاً حدث في مفهوم الخيال بفضل الفيلسوف الألماني " كانت " ، فهو يرى أن الخيال " أجلّ قوى الإنسان، وأنّه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال" (٣) ، وتبع " كانت " في هذا الفهم الرومانسيون وأصحاب المذاهب الأدبية الحديثة .

الخيال عند الرومانسيين:

لعلّ من أبرز من بحث في قضية الخيال من الرومانسيين " وردزويرث " و"كولوردج" . أما " وردزويرث" فقد عني بالبحث في أثر الخيال في الصورة الشعرية،

(١) انظر كتاب الشفاء لابن سينا، الفصل التاسع.

(٢) انظر أسرار البلاغة : ٢٣١-٢٣٥

(٣) النقد الأدبي الحديث : ٤١١

والخيال عنده " هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج – معاً – العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً " ، وهو يرى أن الخيال لا يدرك إلا عن طريق الشعور، فإذا كان الأمر كذلك، فإن قوى العقل لا تستطيع أن تضعف أو تنقص من الخيال شيئا ، وعلى هذا الأساس يكون الخيال " ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى على شرط أن تكون الصور التي ينتجها منسقة متآزرة، تتآلف على تصوير الحقيقة " (١) .

أما " كولوردج" فقد قسم الخيال إلى قسمين : **الخيال الأولي، والخيال الثانوي**. أما الخيال الأولي فهو الخيال الذي عن طريقه يستطيع الأديب أن يلمّ بجميع أجزاء الصورة الشعرية وتفاصيلها الدقيقة، ولكي توضح الأمر نسوق مثالاً على ذلك : لو كان أمامي " وردة " فإن الخيال الأولي يجمع أجزاء الصورة كلها من أوراق وساق ورائحة ولون .. الخ فهو إدراك علمي – إن صح التعبير – ويقابل هذا عند " كانت " ما أسماه بالخيال **الإنتاجي**.

أما الخيال الثانوي فهو أشد خطراً من الخيال الأوّلي؛ لأن الأديب أو الشاعر في هذه المرحلة يلجأ إلى اختيار الجزئيات التي يريدها فهو يشترك مع الخيال الأولي في هذه الناحية من حيث أنه يصطحب الوعي الإرادي، ولكنه يختلف عنه من حيث الدرجة وطريقة العمل ؛ لأنه يلجأ إلى اختيار جزئيات من الصورة ويقوم بتحليلها والتأليف بينها ويصهرها في بوتقة نفسه ليخلق منها شيئاً جديداً، إنه يذيب ويلاشي كي يخلق من جديد ولكي نزيد الأمر وضوحاً، نعود ثانية إلى المثال السابق وهو منظر الوردة ، كما قلنا في مرحلة الخيال الأوّلي يدرك الشاعر جميع أجزاء الصورة، أما في مرحلة الخيال الثانوي فهو يستبعد بعض الجزئيات ويختار جزئيات فإذا هي عند الشاعر :

ومائسةٍ تُزهى وقد خلع الحيا	عليها حلىً حمراً وأردية خضــرا
يذوب لها ريقُ الغمائم فضــةً	ويسكن في أعطافها ذهباً نَضْرا

(١) النقد الأدبي الحديث عن Wordsworth's Prose works . ed, Grosart, III, 465

فالشاعر هنا لم يذكر الساق والأوراق، ولكنه اختار من جزئيات الصورة ما يناسب إحساسه فإذا هي مائسة تختال على مثيلاتها من الورود، وتحوّل لونها الأحمر إلى حليٍّ ولونها الأخضر إلى رداء جميل ... وهكذا فإذا نحن أمام خلق جديد يختلف عن منظر الوردة المألوف. وهنا نطرح السؤال : ما الذي أدّى إلى هذا الخلق الجديد ؟ إنها قوة عليا قادرة على تمثّل الأشياء وتحليلها وصهرها لتخلقها من جديد، هذه مهمة **الخيال الثانوي**، إنها مهمة خلق جديد للصورة المألوفة، لقد أصبحت المدركات الخارجية مدركات داخلية، ثم انبثقت مرة أخرى فإذا هي مدركات خارجية جديدة، تماماً كما نلقي بالمادة الخام لنصنع منها شيئاً ، فالصائغ مثلا يلقي بمادة الذهب ليصنع منها خاتماً جميلاً إنها المادة نفسها، إلاّ أن صورتها اختلفت لتصبح شيئاً جديداً، فالشاعر يعثر على كل صور الألفاظ في الطبيعة، وهو يحاكيها في نظمه، ولكنه يلجأ إلى تنظيم هذه الصورة في وحدة متناسقة تفوق ما هو موجود في الطبيعة وهو ما أطلق عليه بعض النقاد مبدأ " **الإخلاص**" بمعنى أن الشاعر لا يرضى أن ينقل نقلاً مباشراً كما هو في الطبيعة، ولكنه يختار منها ما يناسب شعوره وعاطفته ويصهرها عبر إحساسهلتبدو شيئاً جديداً. وعلى هذا الأساس يدرك " كولردج" أصالة الشاعر، والتي تكمن في خياله وذاتيته من حيث هو فرد يشعر بشعور يختلف عن شعور الإنسان العادي.

الخيال عند البرناسيين :

قامت المدرسة " البرناسية " على أنقاض الرومانسية، فإذا كانت الرومانسية تعنى بالفرد وبعواطفه، فإنّ البرناسيّة دعت إلى اختيار موضوعاتها من خارج الذات، فعنيت بالوصف الموضوعي وهو يشبه إلى حدّ بعيد المذهب الواقعي في القصة، لقد عني أصحاب هذه المدرسة بمناظر الطبيعة أو الحديث عن الحضارات السابقة تعرض صورها دون أن يختلط هذا العرض بعواطف الشاعر، لذلك عني البرناسيون بالصور المجسّمة ، إلا أنه ينبغي القول : إن البرناسيين لا يقفون عند حدّ التشابه الحسّي بين

الأشياء، بل يرون أن هناك هدفاً ينبغي على القارئ أن يدركه من نواح فنية، أو أفكار فلسفية، أو مثل إنسانية. فإذا لجأ الشاعر إلى وصف منظر معين، فإنه يتوخّى الموضوعية في نقل هذا المنظر ومن خلال ذلك يبرز الشاعر هدفاً ضمن الرؤية التي يعرضها وعلى القارئ أن يستشفّ هذا الهدف. ولكي نوضح هذا الأمر نسوق المثال التالي : قد يمرّ أحدنا بمنظر قصر عظيم، أو بمنظر آثار قديمة، فتستوقفنا القدرة الفنية لهذا البناء، ونتذكر أولئك الذين كانوا يقطنون هذا المكان، وما كان لهم من عزّ باذخ، وفي الوقت ذاته نستشف هدفاً إنسانياً هو أن الإنسان غير مخلّد في هذه الدنيا، وأنه مهما أصاب من العزّ والغنى والمكانة العليا، لا بدّ وأن يأتي عليه القدر وينتهي إلى حياة أخرى نجهلها ونجهل مصير الإنسان فيها، فنحن في هذه الحالة وقفنا أمام موضوع من الطبيعة قائم بذاته، ومن خلال هذا الموضوع قام في خيالنا هدف أثاره الموضوع الذي شاهدناه فكانت العظة والعبرة. وقد يكون في قول البارودي[1] ، عندما وصل من منفاه سرنديب إلى وطنه مصر، فمرّ بقصر الجزيرة - مثالا نسوقه في هذا المجال. يقول :

هَلْ بالحمى عن سريرِ المُلْكِ مَنْ يزعِ ... هيهاتَ ! قد ذهبَ المتبوعُ والتبعُ
هذي الجزيرةُ فانظرْ هل ترى أحداً ... ينأى به الخوفُ أو يدنو به الطمعُ
أضحتْ خلاءً وكانت قبلُ منزلةً ... للمُلْك، منها لوفدِ العزّ مُرْتَبَعُ
كانت منازلَ أملاكٍ إذا صدعوا ... بالأمر كادتْ قلوبُ الناس تنصدعُ
والدهرُ كالبحر لا ينفكّ ذا كدرٍ ... وإنما صفوُهُ بين الورى لُمَعُ

لقد نقل البارودي نقلاً مباشراً صورة القصر وما حلّ به، ومن خلال ذلك جعل القارئ يستشف هدفا سعى إليه البارودي، وهو استحالة الزمان، فإذا الدهر بحر مضطرب لا يكاد يصفو لإنسان. فالبرناسيون يلجؤون إلى الصور المجسمة التي توحي للقارئ بصورة موازية، ولعلهم في ذلك يتركون المجال للقارئ في عملية الخيال، فالخيال ليس خيالهم بل خيال القارئ أو السامع الآتي من أثر الموضوع الذي يطرحه الشاعر.

---

(١) لا يعني هذا أن البارودي ينتمي إلى المدرسة البرناسية.

الخيال عند الرمزيين :

أدرك الرمزيون أن البرناسيين يقتصرون في أشعارهم على الصور الحسيّة ، ورأوا أن البرناسيين تظل صورهم جامدة لا حركة فيها، وهم يرون أن على الشاعر أن يتجاوز الأشياء المادية ليعبر عن أثرها العميق في نفسه من طريق اللاشعور وهي مناطق غائمة في النفس البشرية لا ترقي اللغة إلى التعبير عنها إلاّ عن طريق الرمز والحدس، وعلى هذا فالصور الرمزية ذاتية وليست موضوعية، كما هي الحال عند البرناسيين، وهي صور تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل ثم إلي الوعي الباطني، وهي صور مثالية ؛ لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة.

ولكي تتحقق الصور الايحائية ، يلجأ الرمزيون إلى وسائل تعينهم على هذا الأمر. ومن هذه الوسائل : **تراسل الحواس،** أي وصف حاسة معينة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى كأن نقول : " رأيت رائحة الابطال" و " سمعت صوتياً مخملياً " وهكذا، هذه الرموز تثير في النفس معاني وعواطف خاصة تنبعث من مجال وحداني واحد فتتبادل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي، وفي هذا النقل يتجرّد العالم الخارجي من بعض صفاته المعهودة ليصير فكرة أو إحساساً.

ومن الوسائل الأخرى التي يستعين بها الرمزيون، **إضفاء شيء من الغموض على الصورة الشعرية،** فهم لا يسمون الشيء في وضوح ؛ لأن في ذلك قضاء على ما فيه من متعة، إلاّ أن صفة الغموض لا تكون مبهمة، بل هناك ما يدلّ عليها . ويكره الرمزيون اللجوء إلى اللهجة الخطابية؛ لأن اللهجة الخطابية لا تساعد على التعمق في تصوير المعاني الكامنة في خفايا النفس. والرمزيون يعطون أهمية كبرى للإيحاء في إحداث الإيقاع الموسيقي في النص، فاللفظة توضع في مكانها بحيث توحي بأجواء نفسية رصينة لا تعرفها اللفظة بمعناها المعجمي، فكلمة " غروب " مثلاً قد توحي بمصرع الشمس الدامي، وقد توحي بالزوال وانطماس معالم الحياة. ونسوق مثالاً على ذلك قصيدة " نشد السكون " لخليل شيبوب. يقول :

أعدْ على نفسي نشيدَ السكون   حلواً كمرّ النسيمِ الأســـــــودِ

واستبدل الأنّاتِ بالأدمـــــــعِ   واسمعْ عزيف اليأسِ في أضلعي

واستبقني بالله يا مُنشدي

فالمِيْلُ سكران، وأنفاسُـــــه   تلفح أجفاني، وأحلامــــــــــي

تنساب حولي زفرةً زفــــرةً   حاملةً أكفانَ أيامـــــــــــي

بالله هلاّ نغمٌ قاتـــــــــمٌ   على بقايا الوتر الدامــــــــي

واضح من النص الرمزية البادية فيه، فحركة القصيدة تبدأ من معطيات الحواس، ثم لا تلبث أن ترتد ثانية معالم تجريدية نفسية عن طريق تراسل الحواس ، " فنشيد السكون حلو" ، والنسيم أسود، واليأس يُسمع ... وتستمر القصيدة علي هذا المنوال حتى تصل إلى البيت الأخير، فتلحظ أن الشاعر جنح فيه إلى الأسلوب الخطابي وهذا ما يأباه الرمزيون.

الخيال عند السرياليين :

لعل السريالية – وهي مذهب ما فوق الحقيقة – تعنى بالدلالات النفسية في تشكيل الصور الشعرية، فهم يرون أن الصورة الشعرية هي العنصر الأساس في الشعر ؛ والصورة الشعرية هي من نتاج الخيال. ويرى السرياليون أن على الشاعر أن يستسلم للإلهام، بحيث لا يحاول خلق الصور الشعرية، بل يستقبل هذه الصور من خلال وجدانه، وتتشكل الصورة الشعرية عندهم من خلال تألق نفسي – إن صح التعبير– وهو فراغ لا يمكن أن يملأ إلاّ بالشعر، وعلى هذا يكون الشعر أشبه بالعقيدة يقوي شعور المرء بالحاجة إليها كلما مرّ بحالة نفسية، والشاعر السريالي يبحث دائماً عن الصلة بين الفكرة والواقع ليوحي بالحقيقة المطلقة [١] . وتتولد الصورة الشعرية عند السرياليين من عملية المقارنة بين أمرين متباعدين، فهو يقف عليهما بفكره وخياله ، فإذا كانت الحواس هي التي تجيز الصور الشعرية، فهي صور لا قيمة لها كتشبيه وجه

(١) النقد الأدبي الحديث : ٤٢٣ – ٤٢٤

المحبوبة بالقمر، هذه الاستعاضة الحسية لا يقبلها السرياليون، وهم في هذا يفترقون عن الرمزيين وإن كان هناك ثمة صلة بينهم وبين الرمزيين من حيث العناية بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية. إلاّ أن المذهب السريالي يعنى بدلالة أعمق للصور الآتية من اللاوعي وقد شبهه " بريتون " الصور الشعرية عند السرياليين بتلك التي تمر في خيال السكران [١] ، إذ تأتيه الصور بشكل تلقائي وتفرض نفسها عليها، وهو بدوره يحاول إقناع العقل بها، وعلى هذا فإن الصور الشعرية، والخيال عندهم لا يستند إلى منطق، لأن المنطق يحاكم الصور من حيث العقلانية، بينما السرياليون يحاولون عن طريق الصور الشعرية الكشف عن النفس الحالمة، وكأن هذه الصور مجرد أحلام تمر بخواطرهم وهم بذلك يحاولون الوصول إلى أقرب منطقة من اللاشعور بحيث يسمو الشاعر عن الماديات، ولكي نوضح هذا الأمر نسوق تصوير " بول إلوارد "P. Elurd لحبّه الذي تسامى فيه بحبيبته يقول " بول إلوارد" [٢]

" حين كنت فتى فتحت ذراعي لأستقبل الصفاء، ولم يكن هذا الصفاء سوى رفرفة أجنحة في سماء خلودي، لم يكن سوى خفقان قلب، قلب حبيب يخفق في صدر تملّكه الحبّ، وحينذاك بقيت في الأعلى، لا أستطيع الوقع".

لقد تسامي " إلوارد " بمحبوبته ، فلم تعد كائناً حياً، بل أصبحت شيئاً معنويا ، إنها الصفاء، وهي خلود لا يمكن أن ينتهي، لقد باعد "إلوارد " بين الصور الحسيّة، كان من الممكن أن يلجأ إلي التشبيه أو الاستعارة فيقول مثلاً : إن محبوبتي كغزال أو إنها كالقمر، ولكنه في هذه الحالة شبّه حالة حسية بحالة حسيّة أخرى، وهو أمر لا يرتضيه السرياليون، إنهم يسعون دائماً إلى الصور التحكمية المتناقضة فيجمعون بينها كما جمع " إلوارد" بين المحبوبة وبين الصفاء والخلود. فالخيال عند السرياليين وسيلة تكشف عن الباطن الخفيّ.

---

(١) النقد الأدبي الحديث: ٤٢٥

(٢) النص مثبت في كتاب النقد الأدبي : ٤٢٥-٤٢٦

بعد أن استعرضنا مفهوم الخيال عند أبرز المذاهب الأدبية، نحاول الآن أن نحدد قيمة الخيال في العمل الأدبي، فما هو الخيال ؟ الحقيقة إن تعريف الخيال تعريفاً دقيقاً أمر ليس من السهولة بمكان، وسبب ذلك أن الخيال قوة نفسية تنهض بالعاطفة، فتخلق عملية نفسية أخرى لدى المتلقي تشبه إلى حدّ معين الحالة النفسية التي مرّ بها الأديب. صحيح إن العلم استطاع أن يفسّر لنا كثيراً من مظاهر الكون، واستطاع الإنسان عن طريق العلم أن ينفذ إلى القمر وإلى بعض الكواكب ، واستطاع العلم كذلك أن يسخّر وسائل كثيرة تفيد الإنسان في حياته، إلاّ أنه وقف عاجزاً أمام النفس البشرية التي تراها مضطربة حيناً، ومستقرة حيناً آخر، لم يستطع علماء النفس أن يكتشفوا سرّ هذه النفس البشرية التي حباها الله بهذه الخاصية الغامضة. وعلى هذا الفهم فإننا سنحاول تعريف الخيال بآثاره التي تصدر عنه، وهي آثار ليست واحدة عند الناس جميعهم، وينبغي في هذا المقام أن تفرّق بين الوهم والخيال فكلاهما مختلف عن الاخر.

الوهم والخيال :

كثيراً ما نرى في أحلامنا أننا أصبحنا من أصحاب الثروة، أو أنّ أحدنا أصبح ذا مكانة مرموقة، وقد يلتقي آخر أثناء نومه بصديق لم يره منذ زمن بعيد، فيسرّ لما رأى ولكننا نصاب بالإحباط إذا ما استيقظنا على حقيقتنا، فلا نحن من أصحاب الثروة، أو من أصحاب المكانة المرموقة، وقد نشعر بالحزن لأن لقاءنا مع أصدقائنا كان مجرّد حلم. إن ما حصل أثناء نومنا ليس إلاّ خيالاً لم يضبطه العقل، ذلك أن العقل يكون خاملاً وفي حالة نوم، فلا يضبط الخيال ولا يحبسه في حدوده المعقولة، وقد يعتري الإنسان وهو في حالة اليقظة حاله تشبه حالة الحلم، فقد يرى أحدنا وهو يقظ أنه ربح جائزة ويبدأ يخطط في إنفاقها، ولكنه سرعان ما يصاب بإحباط عندما يضبط العقل خياله المترامي الأطراف هذا النوع يمسى وهماً . فالوهم يمتاز بحريته المطلقة ولا يخضع لقوة العقل.

وينطبق هذا القول على الشاعر الذي يشتط في خياله فتأتي صورة الشعرية متباعدة ، لا يحكمها عقل، ويلجأ الشاعر فيها إلى إفراز صور باهتة من الذهن لا يربط بينها رابط فتقول إن الشاعر توهم كذا .. ونوضح هذا الأمر فنسوق قول شوقي :

قفْ بتلكَ القصورِ في اليمّ غَرقى ممسكاً بعضُها من الذعر بعضَا

كعذارى أبدَيْنَ في الماءِ بضـّـاً سابحاتٍ به وأخفينَ بضّـــا

لقد صور شوقي منظر الآثار وقد انعكست صورتها على مياه نهر النيل بمنظر الغرقى الذين يمسك بعضهم بعضا خشية الغرق. ولكننا نفاجأ أن هذا المنظر المخيف قد تبدّل إلى منظر فتيات جميلات يسبحن في الماء، فتارة يبدين عن جمال أجسامهن، وتارة يخفين هذا الجمال عندما تختفي أجسامهن تحت الماء. لعلّ القارئ يدرك الآن كيف أن هاتين الصورتين لا يربط بينها رابط، فالصورة الثانية لا تنسجم من قريب أو بعيد مع الصورة الأولى المبنية على الخوف من الغرق، ونقول الآن إن الصورة الثانية هي وهم وليست خيالا، لأن شوقياً استحضر هذه الصورة من مخزون ذاكرته دون أن يضبطها العقل، فجاءت صورة غير منسجمة مع الصورة الأولى.

أما الخيال فشيء آخر إنه تجسيد للحقيقة عن طريق العاطفة، بل إنّ الأديب المجيد هو الأديب الذي يبعث في نفس القارئ عاطفة كالتي في نفسه، ولا بدّ له من قوة يستعين بها لينقل عن طريقها عاطفته إلى القارئ أو السامع، وطبيعي إن دراسة العواطف دراسة علمية لا يحقق هذا الهدف، فحديثنا عن الحب أو الكره أو الحزن ، لا يولّد فينا حبّاً أو كرهاً أو حزناً إلا إذا كانت نفوسنا مهيئة بسبب تجارب زاولناها، فكثيرا ما تثار عواطفنا بعد سماع خطبة حماسية، إلا أن هذه العواطف سرعان ما تعود لطبيعتها بعد وقت قصير، ولعل السبب في ذلك أن هذه العواطف تكون سطحية. والأدب السامي لا يكون كذلك، والأديب المجيد هو الذي يعرضنا نحن المتلقين إلى درجة من الانفعال تشبه إلى حد كبير درجة انفعاله، ولا يكون ذلك إلا بقوة نفسية ينفذ من خلالها إلى عواطفنا، هذه القوة النفسية هي الخيال، إنه يعرض علينا الحقيقة التي شاهدها ولكن عن طريق تحليل هذه الحقيقة وتسليط الضوء عليها فتبدو لنا وكأنها شيء

جديد. ولكي تزيد الأمر وضوحاً نسوق المثال التالي : كثيراً ما نشاهد ونحن نسير في الشارع أطفالاً فقراء، أو امرأة رثّة الثياب ، وقد لا يستوقفنا هذا المنظر بسبب طغيان مناظر أخرى عليه كحركة المارّة، ومناظر الحوانيت .. ، أما الشاعر فإنه يسلط الضوء على هذا المنظر ويصوغه فكرة أو رؤية خاصة، فإذا بهذا المنظر الذي لم نأبه له، يبدو وكأنه شيء جديد، فالرصافي مثلا مرّ بمنظر امرأة فقيرة تحمل طفلة صغيرة، هذا المنظر لم يأبه له الكثيرون، ولكن الرصافي سلط الضوء عليه فإذا به رؤية تكاد تخلع الأفئدة من أماكنها يقول :

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها   تمشي وقد أثقل الإملاقُ ممشاها
أثوابها رثّة والرِّجْل حافـية   والدمع تذرفه في الخدّ عيناهـــا

لقد استطاع الرصافي أن يصور حالة هذه المرأة البائسة، فإذا بالفقر كأنه ثقل قد شدّ رجليها فلا تستطيع حراكاً . فماذا فعل الرصافي؟ لقد استخدم قوة نفسية نهضت بعواطفنا وجسدت لنا الحقيقة عن طريق نقل عاطفته إلينا، هذه القوة النفسية هي الخيال، فالخيال إذن ليس تزييفاً للواقع، وليس مجرد تجميع صور باهتة في الذهن تنثال علينا كيفما نشاء، إن الخيال عملية خلق جديدة ولكن عن طريق العاطفة. ونحاول أن نزيد الأمر وضوحاً فنسوق قول المتنبي :

رماني الدهرُ بالأرزاءِ حتـى   فؤادي في غشاء من نبـــال
فصرتُ إذا أصابَتْني سهامٌ   تكسّرت النصالُ على النصالِ
وهانَ فما أبالي بالرزايـــا   لأنّي ما انتفعت بأنْ أبالـــي

أراد المتنبي أن يعبّر عن عاطفة أحس بها، هي عاطفة سخط وتبرم بهذا الدهر فماذا فعل ؟ أتى بالحقيقة وهي أنه فشل في حياته، ولم يحقق شيئاً من طموحه، فهل لجأ المتنبي إلى اللغة المعجمية ؟ ولو قال : تراكمت المصائب عليّ ، وانتهت بي إلى اليأس، حتى أنني أصبحت لا أبالي بهذا الدهر. هل في مثل هذا الحديث شيء يثير عواطفنا ؟ لا شك في أنه لو قال مثل هذا الكلام لما افترق عن أي إنسان عادي، ولكن الشاعر لا يقبل بما يقبل به الإنسان العادي، لأن مثل هذه العبارات لا توازي شعوره

وإحساسه، فلا بدّ وأن يأتي بأسلوب يجسّد هذه الحقيقة بحيث يكون موازياً لعاطفته وشدّتها. فحاول أن يأتي بلغة تسمو إلى مستوى شعوره ونفسه المضطربة ، فلجأ إلى صور تجسّم المعاني في نفسه، لجأ إلى التشبيه أو الاستعارة ، فلم يعد الدهر عنده عبارة عن أعوام وشهور، بل أصبح كائناً حيّاً يرميه بالمصائب، وهذه المصائب كأنها نبال تراكمت على فؤاده، فإذا جادت مصيبة جديدة، فلن تجد طريقاً إلى فؤاده فتتكسر على سابقاتها، وما دام الأمر كذلك، فقد هان عليه الدهر، ولم يعد يبالي به، هذه العناصر البيانية هي الخيال الذي جسّد لنا حقيقة شعور المتنبي ولكن عن طريق العاطفة، فليس الخيال تزييفاً للواقع بل تجسيد للحقيقة، هذا النوع يسمى " **الخيال الابتكاري** " وعمل هذا النوع من الخيال يرتكز على تأليف العناصر المختزنة في ذهن الشاعر، بحيث ينسقها تنسيقاً منطقياً لا استبداد فيه (١) ، أما إذا كان التأليف بينها استبداديا سمي وهماً fancy كما رأينا عند شوقي.

وهناك نوع آخر من الخيال هو **الخيال التأليفي أو الخيال " المؤلف "** Asrociative ، ويرتكز هذا النوع من الخيال على استدعاد صورة حسية من الطبيعة لصورة في نفس الأديب. ومثال ذلك : لو رأى إنسان صورة زهرة ذابلة، فقد تستدعي هذه الصورة الحسية صورة في نفس الأديب كأن تذكّره بنهاية الإنسان، وهذا النوع من الخيال يخالف الخيال الابتكاري من حيث أنه لا يبتدع الشاعر فيه صورة حسية جديدة بل يتم استدعاء صورة في نفسه ومن ذلك قول أبي تمام :

وإذا أراد الله نشرَ فضيلـــةٍ   طُويت أتاحَ لها لسانَ حسـودِ
لولا اشتعالُ النار فيما جاورتْ   ما كان يُعرف طيبُ عَرْفِ العودِ

فمعنى البيت الأول استدعى معنى البيت الثاني وهذا ما يسمى بالخيال التأليفي، لأنه يجمع بين الأفكار والصور المتناسبة التي قد تنتهي إلى أصل عاطفي واحد.

وهناك نوع ثالث للخيال هو **الخيال البياني أو الخيال التفسيري**. وهذا

(١) انظر : علم النفس لحامد عبد القادر : ٣٠/٣

النوع هو الغالب في أدبنا العربي [1] ، ويعنى بتفسير جمال الصورة وما توحي به من معانٍ ، والشاعر في هذا النوع من الخيال يخلع من نفسه خواص إنسانية على المنظر الذي يراه ولعل هذا الخيال هو خير وسيلة لوصف الطبيعة وإدراك ما فيها من جمال وأسرار وقد يخلع عليها الشاعر شيئا من إحساسه ويبث فيها الحياة فإذا هي كائن حي تشاركه أفراحه وأحزانه كقول الشاعر:

ثاوٍ على صخرٍ أصـــــمّ   وليت لي قلباً كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي   ويفتها كالسقم في أعضائـــــي

فقد جلس الشاعر على صخرة على شاطئ البحر ، وكان يعاني من ألم ألمّ به، فتمني لو أن له قلباً لا يحس كهذه الصخرة التي تأتي عليها الأمواج فتفتتها كما يفتت المرض جسم الشاعر لقد اعتمد الشاعر على صور بيانية وأراد أن يفسّر لنا ما حلّ به من ألم وسقم ؛ فلجأ إلى هذا التصوير الذي خلع عليه من نفسه فإذا بالصخرة أصبحت إنساناً تشاركه الامه وأحزانه، ولعل في قول البحتري يصف الربيع شاهداً آخر :

أتاكَ الربيعُ الطلقُ يختالُ ضاحكاً   من الحُسْنِ حتى كادَ أن يتكلّما
وقدّ نبّه النيروزُ في غسق الدُّجـى   أوائلَ وَرْدٍ كنّ بالأمسِ نُوّمـــا

فالبحتري جعل الربيع إنساناً يختال على أنداده، وجعل الورود فتيات جميلات أفقن من نومهن، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن وصف الطبيعة يكون أحياناً أجمل من الطبيعة نفسها.

وقد يرجع ذلك إلى أن الشاعر يختار أجمل ما في الطبيعة، ويفسّرها لنا تفسيراً جمالياً قد لا ندركه حين نشهد الطبيعة ولعلّ في قصائد البحتري والمتنبي وابن المعتز وغيرهم ما يؤيد هذه المقولة. إلا أنه ينبغي القول إنّ رؤية كل شاعر تختلف عن رؤية الآخر ويرجع هذا إلى أن الحالة النفسية ليست واحدة، وأن أمزجة الشعراء متفاوتة بين

---

(١) انظر أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب : ٢١٨

التشاؤم والتفاؤل، من هنا جاءت تعبيراتهم متفاوتة إلا إذا كانت بعض المعاني مشتركة بين الشعراء كتشبيه الكريم بالبحر، وجمال المرأة بالبدر.

وننبه إلى أمر مهم هو أنه يجب ألا يفهم أن هذه الأنواع الثلاثة للخيال تحيا منفصلة ، وإنما ذكرناها منفصلة قصد الإيضاح، فقد تمتزج هذه الأخيلة وتتعاون في تصوير عواطف الشعراء والأدباء فتقدّم لنا أدباً سامياً خالداً .

الفصل الثالث
في نقد الرواية

- الرواية والشخوص
- الرواية والواقع
- تفسير العمل الروائي

الفصل الثالث

في نقد الرواية

لم يكن للرواية العربية قبل العصر الحديث شأن يذكر، فقد كان للعرب حكايات يتلهون بها ويسمرون ، إلاّ أن هذه الحكايات ليست لها قيمة فنية حتى تعدّ جنساً أبياً، لقد كانت حكايات شعبية شأنها في ذلك شأن شعوب العالم. كما عرف العرب كذلك الروايات التاريخية التي تختلط فيها الحقائق بالخرافات والأساطير ونجد مثل هذه الروايات في تاريخ الطبري، إذ أورد روايات عن دول الفرس، إلا أن هذه الروايات لم تتوافر لها الصياغة الفنية. أما القصص التي وصلت إلينا عن العذريين، فقد كانت أخباراً متفرقة أو متناقضة يعوزها الاتساق والربط بين الأحداث والشخصيات . ويمكن القول : إن القصة لدى العرب لم تكن لها المكانة التي كانت للشعر والخطابة والرسائل، ولكنها كانت ميدان الوعاظ وكتّاب السير والوصايا والسمّار يوردونها شواهد على وصاياهم وحكمهم، إلاّ أن هناك ما يمتّ للقصة العربية بصلة من حيث الفن والغرض وهي قسمان :

١- مترجم ومثال ذلك كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة.

٢- عربي أصيل مثل المقامات ورسالة الغفران وحي ابن يقظان إلاّ أن النقاد العرب لم يحاولوا نقد مثل هذه القصص أو تطويرها، بل عدّوها أجناساً دخيلة، ولعلّ السبب في عدم اهتمام العرب بهذا النوع من القصص إنما يرجع إلى اهتمامهم بالشعر والخطابة ومع ذلك فقد تأثرت القصة العربية الحديثة بالأجناس القصصية المأثورة ويتضح هذا التأثر في " حديث عيسى بن هشام " لمحمد المويلحي ، فقد تأثر المويلحي بالمقامات من حيث طريقة السرد ومن حيث اللغة، والأسلوب، والمخاطرات المتلاحقة التي

تربط بينها شخصية البطل الذي يتصل بشخصيات متعددة ، ومع ذلك فإننا نجد أثراً غريباً في كتابه، يتمثل في لمحات التحليل النفسي في صراع الشخصيات مع الحوادث، ومن نقد اجتماعي لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الجديد، كما يكشف الصراع عن بعض العادات السائدة في الأسرة، وفي نظم الشرطة، والمحاكم الأهلية والوطنية، وينتهي المويلحي إلى الإقرار بوجوب الإبقاء على الصالح من القيم القديمة، واقتباس العادات المفيدة من الغرب. كذلك تأثر شوقي في قصته " لادسياس " بالمقامات من حيث العناية بالتعبير واعتماده على تطور الحوادث خارجيا معتمدا في ذلك على عنصر الزمن (١) .

ولعلّ الطور الثاني للرواية العربية قد بدأ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين عندما بدأ الوعي الفني ينمّي جنس القصة والرواية شيئاً فشيئاً، وقد اعتمد هذا التطور على التأثر بالآداب الغربية، كان ذلك عن طريق الترجمة، إلاّ أن الترجمة لم تكن حرفية، بل لجأ المترجمون إلى تكييف القصص الغربية لتطابق الميول الشعبية، فكان الكاتب يخلق موضوعاً جديداً مستهدياً بالأصل الأجنبي في مجموعه لا في تفاصيله، وكان يغير في الأحداث والشخصيات والأماكن كان هذا العمل نوعاً من التقليد للقصص الغربية، ومن هذا اللون ما كتبه محمد عثمان جلال بعنوان " الأماني والمنّة " فقد عرّبها عن " بول وفرجيني" لسان بيير ، كذلك قصة " الفضيلة" للمنفلوطي أخذها عن " بول ونرجيني " ، وقصة ماجدولين " أخذها عن الكاتب " الفاوس كار" ، وقصصه القصيرة التي أسماها " النظرات " وقد اهتم المنفلوطي بالتعبير اللغوي أكثر من اهتمامه بفن القصة، ولهذا جاءت هذه الأعمال دون الأصل من حيث الناحية الفنية.

كانت مرحلة الترجمة مرحلة وسطاً بين التقليد والإبداع. أما البداية الفعلية للرواية العربية فقد بدأت في الارتباط الوثيق بين الواقع والمجتمع، وكان هذا الالتفات قد فرضته التحديات الحضارية والحركات السياسية والتطورات الأيدولوجية في الوطن

(١) النقد الأدبي الحديث : ٥٢٤

العربي، مما أدى إلى تكوين مفهوم جديد لدور الكاتب الذي أصبح بفعل الوعي القومي محركاً للوعي العام. فتشكلت تجمعات في عدد من العواصم والمدن العربية في طليعتها القاهرة والاسكندرية وبيروت، وقد لجأ المفكرون إلى التعبير الأدبي كوسيلة لنشر أفكارهم، إلا أن النزعة التعليمية كانت طاغية على هذه الأعمال حتى مطلع هذا القرن. ثم ما لبثت الفنون الأدبية بدأت تستقل عن بعضها البعض، وتبتعد عن الناحية التعليمية والخطابية شيئاً فشيئاً، إلاّ أن الرواية تأخرت عن غيرها، ومع ذلك فقد صوّرت الرواية العربية الأحداث السياسية والاجتماعية في الوطن العربي.

بدأ الكاتب يطلع بدور ريادي، وكان عليه أن يفسّر الواقع وأن يولّد الوعي، فظهر كتّاب واقعيون وكان معظمهم من ذوي التخصص العلمي كالطب خاصة، فبدأوا بتشخيص العلّة، بينما ظهر كتاب من ذوي النزعة الرومانتيكية فلم يلامسوا الواقع إلاّ ملامسة سريعة، وكان التأمل والانفعال هو ما يطغى على أعمالهم، ولم يترك هؤلاء الكتاب أعمالاً روائية مهمة باستثناء " الأجنحة المتكسّرة " لجبران سنة ١٩١٤، وقصة "زينب " لحسين هيكل سنة ١٩١٤ .

أما الواقعيون فقد تميزوا بالدقة في معالجتهم للواقع الاجتماعي، ومن روّاد هذا الاتجاه آنذاك ثلاثة كتبوا القصة القصيرة قبل الرواية هم " أحمد خيري في قصته " المخدّر " وقد درس فيها أحوال العمّال في معسكر بريطاني في سيناء ، وعيسى عبيد في روايته " ثريا " كتبها عام ١٩٢٢ ودرس فيها شريحة اجتماعية مبيناً أثر الوسط الاجتماعي في حياة الأفراد، أما الثالث فهو " محمود لاشين " في روايته " حواء بلا آدم " وقد عالج فيها الفوارق الطبقية في المجتمع المصري. ولعل هؤلاء الثلاثة أول من أرّخ للأطر الاجتماعية.

وهناك كتّاب اتسموا بالمثالية منهم طه حسين، والعقاد، وتوفيق الحكيم، ويلتقي هؤلاء مع الرومانكيين بما تميزت أعمالهم من تعالٍ وتسامٍ ، ويلتقون مع الواقعيين من حيث العقلانية العلمانية.

كتب طه حسن عام ١٩٢٩ روايته " دعاء الكروان " وقد انتقد فيها بيئته مبرزاً

ضرورة التقدم والتطور عن طريق العقل. وكتب العقاد " سارة " عام ١٩٣١ مبرزاً فيها العبقرية الفردية باعتباره عاملاً أساسياً في التطور، وكتب توفيق الحكيم " عودة الروح" عام ١٩٣٣ مصوراً فيها أصالة شعبه واختزانه لتراث شعبه وقدرته على بعث هذا التراث ، ويرى في روايته أن العلاج يكمن في وحدة المصريين.

الرواية في الأربعينات :

كان كتاب الرواية في الأربعينات من المفكرين والشعراء والنقاد، ولم تختلف الرواية في الأربعينات عن الروايات السابقة، ومن هذه الروايات رواية " الرغيف" لتوفيق عوّاد، وقد وصف فيها المجاعة في لبنان أيام الحرب العالمية الأولى، وكتب ذو النون ابراهيم روايته " دكتور ابراهيم " وفيها انتقد الوصولية في العراق ، أما عبد الحق فاضل فقد كتب روايته " مجنونان " وفيها يفاضل بين الفن والحياة.

ولعلّ أول من رسم أطول مسار للرواية العربية نجيب محفوظ وربما يعود ذلك إلى معاصرته لمراحل التطور. كتب نجيب محفوظ إبّان الحرب العالمية الثانية روايات صور فيها اهتزاز النظم الاقتصادية وتدهور القيم الأخلاقية ، يتمثل هذا في روايته " القاهرة الجديدة " عام ١٩٤٥ ، وكتب رواية " خان الخليلي " عام ١٩٤٦، و" زقاق المدق " ١٩٤٦، ولعله في رواياته هذه ينظر إلى الشعب المصري من النوافذ الشعبية ليصور حياة المحرومين، إلا أنه أبقى رؤيته هذه ضمن الرؤية التاريخية.

الرواية في الخمسينات والستينات والسبعينات :

استمرت الرواية على نمطها في الأربعينات، فكتب نجيب محفوظ ثلاثيته " بين القصرين " عام ١٩٥٦ ، و" قصر الشوق " عام ١٩٥٧ ، و" السكّرية " عام ١٩٥٧، وفي هذه الثلاثية تناول نجيب محفوظ حياة عائلة برجوازية صور من خلالها التطور الاجتماعي والفكري والسياسي والعاطفي، وهو في هذه الثلاثية دخل عالم العلاقات العائلية وعالم المثقفين والطلاب والأحزاب، ويلحظ أن نجيب محفوظ منح الشخصيات

بعداً رمزياً ، وهو في ذلك تحوّل من الواقعية عندما كتب روايته " أولاد حارتنا " عام ١٩٥٩ ولكنه اختلف من حيث الأسلوب وطريقة المعالجة، فبعد أن كان ينظر إلى الشعب من النوافذ الشعبية، نراه قد سلك نمطاً جديداً يتمثل في الهبوط من الفكرة إلى الواقع بمعنى أنه يسقط الأفكار على أشخاص من الواقع ويجعلهم يبحثون عن المطلق ، وهم في بحثهم عن المطلق يصورون خط الصدام بين الظاهري والحقيقي، وخير مثال علي ذلك روايته " اللص والكلاب" التي كتبها عام ١٩٦١، ورواية " الطريق " عام ١٩٦٤.

ولقد كان للأحداث والتطورات في الوطن العربي أثرها في تطور الرواية، فقد سجل الكتاب هذا التطور ومثال ذلك رواية : طيور أيلول" لإميلي نصر الله ، وفيها تصوير لمشكلة الهجرة من الريف. واتجه بعض الكتاب إلى البحث عن الحقيقة عبر خيوط من الواقع ويمثل هذا الاتجاه يحيى حقّي في روايته " قنديل أم هاشم " كتبها عام ١٩٥٤ وفيها يصور الحضارة العلمية وحضارة التسليم للغيب، وصور يوسف إدريس حياة عمّال التراحيل في روايته " الحرام " ١٩٥٠، أما تطور الحياة الاجتماعية فقد أثر على كتاب الرواية فرأينا ليلى بعلبكي تكتب روايتها " أنا أحيا" تصور من خلال الاحتجاج على عبودية المرأة، وكتب هاني الروماني روايته " المهزومون " عام ١٩٦١ يصور فيها التمزق الذي يعانيه المثقفون .

كذلك رأينا نوعاً جديداً من الروايات هي الروايات " الفكرية " ومنها رواية " أربعة أفراس حمر " ليوسف حبشي كبتها عام ١٩٦٤ وفيها يصور البحث عن الخلاص، وأتبعها برواية أخرى بعنوان " لا تنبث الجذور في السماء " كتبها عام ١٩٧١ وهي استمرار للرواية السابقة. وهكذا استمرت الرواية تصور حركة الثقافة في الوطن العربي، كما تصور الأحداث السياسية والاجتماعية يدل على رقم واضح في بناء الرواية التي أخذت مكانتها بين الأجناس الأدبية الأخرى.

وسنتحدث فيما يلي عن الشخوص في الرواية وعن الرواية والواقع.

الشخوص في الرواية

تعدّ الشخوص في الرواية محور أفكار الكاتب وآرائه العامة، فلا يستطيع الكاتب أن يسوق أفكاره منفصلة عن محيطها الحيوي، ولا بدّ له أن يودعها في شخوص، وإلا كان عمله مجرد دعاية، لهذا كانت الشخوص ركناً أساسياً لا تقوم الرواية بدونها.

ولمّا كانت الشخوص تحيي أفكار الكاتب، وتحيا بهذه الأفكار، فلا بدّ وأن يكون مصدرهم من الواقع، إلاّ أنّ الكاتب بقدرته الفنية يشكّل شخوصه بحيث يبدون مختلفين عمن نألفهم أو نراهم، فهو يعلل سلوكهم ، ويفسّر نوازعهم، فيبدون وكأنهم ليسوا أولئك الذين نعرفهم في حياتنا العامة. ولعلّ السبب في ذلك أن الكاتب يسعى إلى الكشف عن الأغوار النفسية في الشخوص، ولهذا نرى أحياناً ازدواج الشخصية في الرواية كما هي الحال في شخوص " دستوفسكي " (١) التي يتمثل فيها الخبث والطيبة، والكفر والإيمان . وإذا أراد الكاتب أن يمنح أشخاصه حق الحياة - عليه ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة ، والوعي الفردي المطلق، وإنما يجوز له ذلك التصوير في ظل الوعي الإنساني (٢) .

ولا يلجأ القاص في تشكيل شخوصه إلى ما يلجأ إليه المؤرّخ ، فالمؤرخ يحكم على شخوصه من الخارج في ضوء الأحداث التي مرّت بها متأثرة بالعادات والنظم السائدة في الفترة التي يؤرخ فيها للشخصيات، ولهذا تتوارى شخصياته وراء العادات والتقاليد فتفقد بذلك عنصر المفاجأة، أما الكاتب الروائي فيسعى إلى استيطان أشخاصه، ويحاول أن يدخل إلى أعماقهم ليبرر تصرفاتهم، وهو يشعرنا بهذا الاستيطان أنه خالق هذه الشخصيات فالشخصيات في الرواية تسير في منظور الأحداث سيراً مبرراً لا تحكم فيه، وهذا الأمر يحتاج إلى براعة وقدرة على تشكيل

---

(١) النقد الأدبي الحديث، ٥٦٢

(٢) النقد الأدبي الحديث : ٥٦٣

الشخصيات بحيث تبدو أنها تسير سيراً طبيعياً.

والأشخاص في القصة نوعان :

الأول : الشخصيات الثابتة ذات المستوى الواحد، وهذا النوع شخصيات بسيطة وغير معقدة في صراعها، كما أنّها تمثّل عاطفة واحدة من أول الرواية حتى نهايتها، ويعوزها عنصر المفاجأة، وهي أيسر تصويراً وأضعف فناً والسبب في ذلك أن صراعها مع الأحداث قائم على أساس بسيط، ومن هذه الشخصيات الثابتة شخصية الشيخ درويش في " زقاق المدق " لنجيب محفوظ.

وقد تتحول الشخصية الثابتة إلى شخصية نامية إذا نمت داخلياً وارتبطت بصراع المجتمع.

الثاني : الشخصيات النامية وهي الشخصيات التي تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً في صراعها مع الأحداث ، وهي تنكشف للقارئ كلما تقدّمت في القصة، وهي غنيّة بالعواطف الإنسانية المعقدة ومن الشخصيات النامية، شخصية " عباس الحلو " في زقاق المدق لنجيب محفوظ ، وشخصية " أحمد عاكف " في " خان الخليلي " وشخصية الصحفية " سمارة " في " ثرثرة فوق النيل " لنجيب محفوظ.

تصوير الشخصيات النامية :

هناك طريقتان في تصوير الشخصيات النامية :

الأولى : أن تكون الشخصية في الرواية متكافئة مع نفسها بحيث تبدو منطقية في صفاتها ، ويمكن تفسيرها بالحالة النفسية والموقف ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ، ويلجأ القاصّ إلى توضيح النواحي المضطربة في الشخصية، بحيث ينظمها ويوازن بين اتجاهاتها، وقد تغيّر الشخصية النامية أفكارها ومسلكها بتقدم الأحداث إلاّ أنها تبقى واضحة المعالم مفسرة في ضوء طبيعتها ودوافعها، وقد سار في هذا الاتجاه أكثر الكتاب الواقعيين (١) .

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ٥٦٦ .

الثانية : وفيها لا تكون الشخصية منطقية مع نفسها وسلوكها، وفي هذا النوع من الشخصيات يبلغ التصوير النفسي أقصى غايات التعقيد بحيث يتعذر الحكم عليها بإخضاع دوافعها الشخصية والنفسية لمنطق معين، وفيها تقترن العواطف المتضادة وقد تحدثنا قبل قليل عن ازدواج الشخصية عند " دستوفسكي " فهذه الشخصيات هي شخصيات نامية، وفي هذاالنوع من الشخصيات يتوافر عنصر المفاجأة في سلوك الشخصية وهو جانب هام من جوانب الصراع يكسب الشخصية نوعاً من الحيوية ، كذلك يتجلى الإحساس بالزمن في هذه الشخصية باعتبارها وسيلة من وسائل الحركة والتطور في ظل هذا الصراع الحرّ في الرواية، فالقارئ يتوقع من الشخصية كل شيء ولهذا فإن هذا النوع من الشخصيات تظهر حرية الإنسان في صراعها مع عوامل نموها [١].

مفهوم شخصية البطل :

عندما نقرأ قصة أو رواية ، نلحظ أن هناك شخصاً أو أشخاصاً يقومون بدور رئيس فيها، وهناك أشخاص يقومون بأدوار ثانوية مساندة، ليس معنى هذا أن هذه الشخصيات منفصلة عن بعضها البعض، بل هناك رابط يوحّد بين هذه الشخصيات بحيث يتلاقون في النهاية نحو مصائرهم ، وليس معنى هذا أن الشخصيات الثانوية يكون دورها أقلّ من شخصية البطل، فكثيراً ما تحمل هذه الشخصيات الثانوية آراء المؤلف ، وقد تقفز في بعض الروايات إلى المحل الأول.

ولقد كان سائداً أنه من المألوف أن يقوم شخص بدور البطل فينال من الكاتب عناية كبرى في تصوير عواطفه، فيكون محور القصة، لأن الكاتب يريد من وراء شخصية البطل تفسير الواقع الاجتماعي الذي يحيا فيه، فإذا كان البطل من طبقة المثقفين مثلاً، فإن الأحكام التي تندرج على البطل تصور الأحكام التي تندرج على

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ٥٦٦ – ٥٦٧

الطبقة المثقفة ومن هذا النوع شخصية " عثمان بيومي " في رواية " حضرة المحترم" لنجيب محفوظ. وقد نعى نجيب محفوظ من خلال شخصية " عثمان بيومي " على الطبقة المثقفة تخاذلها وتراخيها وعدم مطالبتها بحقوقها التي ذابت تحت روتين القوانين [1] ، وهكذا يلجأ الكاتب إلى تصوير الواقع الطبقي من خلال شخصية البطل.

ومنذ أن ساد الاتجاه الواقعي فقد ساد اتجاه آخر لشخصية البطل، هذا التجاه يهمل البطل بمعناه السابق، وأصبح القاصّ يعنى بتصوير عدة أشخاص ولا يخص شخصاً معيناً بوصفه بطلاً للقصة، بل يولي جميع الشخصيات عناية واحدة وإن تفاوتت هذه العناية بعض التفاوت، وفي هذا النوع يقصد القاص إلى الكشف عن وعيهم جميعاً فتصير غاية القصة الكشف عن جوانب موقف معين وعن أصداء هذا الموقف في نفسيات الشخصيات سواء كانوا يمثّلون طبقة واحدة أو طبقات عدة من المجتمع، ومع ذلك فإنّ الكاتب لا يهمل تصوير الحالات النفسية للشخصيات، ولكنه يعنى بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص ومن خلال هذا الوعي يعرض الكاتب الحقائق الاجتماعية، كذلك لا يمنع هذا التصوير من أن يصوّر الأشخاص متعارضين مع المجتمع، والكاتب يسعى من خلال ذلك توضيح الصراع بين طبقتين أو أكثر، ومن هذا النوع قصة " الأرض " لعبد الرحمن الشرقاوي، وقصة " المصابيح الزرق " لحنا مينه، فقد سعى الكاتبان إلى تصوير الوعي الجماعي والكفاح المشترك ضد المستغلين، وهذا النوع يمثل البطولة الجماعية.

(١) سيتضح هذا الأمر من خلال التحليل الذي سنقدمه بعد قليل .

الرواية والواقع

قام المذهب الواقعي علي أنقاض المذهب الرومانتيكي الذي عني بالطابع العاطفي وإثارة الأفكار بأسلوب خطابي، والذي كان يصور الشخصيات الرئيسة ضحايا للمجتمع ونظمه .

أمّا المذهب الواقعي فقد قرّب القصص من الواقع متبعاً منهجاً يقوم على البحث المنظم والاستقصاء ، فيلجأ الكاتب إلى جمع المعارف من واقع الحياة اليومية، ويقوم بترتيب هذه الحوادث حتى يتمكن من تحريك الشخصيات من خلالها بحيث يتأثرون بهذه الأحداث ويؤثرون فيها، وهو في هذا المنحى يختفي وراء شخصياته وراء العالم الواقعي الذي يصوره، فيكتفي الكاتب بتحليل الشخصيات وشرح دوافع سلوكهم معتمداً في ذلك على أسس نفسية يكتشفها من طبيعة الشخصيات نفسها، وهو بذلك يعبر عن الطبقة التي تنتمي إليها الشخصيات سواء كانت طبقة متوسطة أو مثقفة أو طبقة عمّال، ويكون ذلك دون أن يظهر المؤلف فلا يضحك مع شخصياته ، ولا يبكي معهم، بل يكتفي بعرض صراعاتهم تاركاً للقارئ الفرصة في استنتاج الأهداف التي سعى إليها. وبجانب التسجل الواقعي للحياة، يلجأ الكاتب كذلك إلى كشف جوانب السوء والشر في النفس الإنسانية، فيصور مثلاً الفساد والغرائز الحيوانية التي قد تبدو في المجتمعات المهددة بتغيير نظمها، قاصداً بهذا الكشف الإصلاح الذي ينبغي أن تسير عليه هذه المجتمعات، ومن خلال ذلك دخلت طبقة العمّال في الحياة الأدبية، وكذلك حياة الطبقة الوسطى أو الطبقة المثقفة، وننبه إلى أمر هو أن الكاتب عندما يعرض للشر أو لأساليب الفساد، لا يقصد من ذلك الإغراء بها، ولكنه يبرزها قصد الإصلاح، وهو بذلك يلتقي مع الفلاسفة والعلماء في بناء المجتمعات.

وعندما نهجت الرواية المنهج الواقعي اكتمل مفهوم الرواية الحديث، فتخلصت من العالم الغيبي والقوى السحرية التي كانت تسود في الملاحم، وكذلك تخلصت من العالم المثالي البعيد عن المألوف والتحقيق.

ولقد خطت الرواية العربية خطوات سريعة في المذهب الواقعي، فقد وجدت في حياة المدينة أرضاً خصبة حافلة بالصور وهذا واضح في روايات نجيب محفوظ وقد سبق وأن أشرنا إليها . وقد اجتذب الريف بصفائه وتراكم تقاليده وعاداته وعلاقاته الواضحة، كثيرا من الروائيين ، يضاف الي ذلك أن الريف بدأ يشهد مرحلة من التطور في النظام الاقتصادي وذلك بسبب انهيار النظام الإقطاعي بعد الثورات التي شهدها الوطن العربي مما خلق نوعاً من الواقعية هي " الواقعية الاشتراكية " ، ولعل أبرز من يمثل هذا الاتجاه " عبد الرحمن الشرقاوي " في روايته " الأرض " فقد صور فيها انهيار نظام الإقطاع وظهور فجر الحركات الفلاّحية كما صوّر حب الفاحين للأرض وتعلقهم بها، وكشفت عن جوانب الحياة الاجتماعية في القرية بما فيها من ترابط وتآزر، والرواية تمجّد العمل وتبرز الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين لتبرز في النهاية انتصار الفلاحين المناضلين.

وهناك بعض الروائيين من حاول الخلط بين الواقعية التسجيليةج وبين الواقعية الاشتراكية ومنهم " فتحي غانم " في روايته " الجبل" ، والرواية تحكي قصة قرية ترفض الانتقال للإقامة في قرية نموذجية بنتها الدولة مما يؤدي إلى صراع بين أهل القرية ، وبين المهندس الذي يمثّل الدولة والحضارة الغربية، وفي النهاية ينتصر الفلاحون ليحتفظوا بقيمهم وعلاقاتهم.

وكذلك اجتذب الريف عدداً من الكتاب الذين تأثروا بصفائه دون النظر إلى الصراع الأيدولوجي، ومنهم " مارون عبّود" في روايته " فارس آغا" وفيها يصور التقاليد في جبل لبنان، وكذلك رواية " طيور أيلول " لإميلي نصر الله التي تصور مشكلة الهجرة من الريف.

تفسير العمل الروائي

الرواية جنس أدبي ظهر حديثاً في الأدب العربي كما أشرنا، ولمّا كانت الرواية عملاً أدبياً ، فإن لها ركنان أساسان : المؤلف والشخصيات التي يخلقها عبر الأحداث والتي عن طريقها يستطيع أن يبرز فكرة أو يسجل واقعاً من الحياة بلغة أدبية، وأسلوب خاص، أما المتلقي فهو الذي يتفاعل مع الأحداث والشخصيات ويتأثر بها مستخلصاً النتائج التي يريد الكاتب إيصالها إليه.

وقبل أن نتحدث عن كيفية تفسير العمل الروائي ، ينبغي أن نشير إلى أن هناك أنواعاً من الروايات أهمها :

١- **رواية الحدث** : وفي هذا النوع من الروايات يركّز الكاتب على الأحداث التي تشكّل الرواية، فتكون الشخصيات تابعة للأحداث ولهذا فإن الشخصيات لا تتغير بل يتغير الحدث وتبقى الشخصيات مسحوبة على وجهها ، كذلك فإن رواية الحدث يكون امتدادها في الزمان ويكون اهتمامها بالمكان شيئاً ثانوياً.

٢- **الرواية الشخصية** : تكون الرواية معزولة عن الأحداث ولا تتأثر بها، لأن الحدث يكون في خدمة الشخصية، وكثيرا ما تعتمد على السيرة الذاتية ويكون امتدادها في المكان.

٣- **الرواية الدرامية** : توحّد بين رواية الحدث والرواية الشخصية بحيث يؤثر الحدث في الشخصية، وتؤثر الشخصية في الحدث.

٤- **رواية الفترة** : ترصد الحياة الاجتماعية في فترة معينة ومثال ذلك ثلاثية نجيب محفوظ التي رصدت حياة الشعب المصري في فترة معينة من الزمن، وكذلك ثلاثية محمد ديب وهي : " الدار الكبيرة " ، و " الحريق " ، و " النول " ، والتي حاول محمد ديب فيها أن يرصد الواقع المعاش في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية وأثناءها.

ولتفسير العمل الروائي أقترح أن يتم ذلك بالآتي :

أولا : قراءة النص قراءة أولية، وتسجيل المفاهيم والأحداث وملامح الشخصيات كما هي دون تعليق، ويمكن أن نسمي هذه المرحلة بمرحلة " مستوى الفهم " .

ثانياً : التفسير : وفي هذه المرحلة يتم الربط بين الشخصيات والأحداث، وإبراز المفاهيم التي سعى إليها الكاتب من خلال رصد العبارات الدالة، ومن خلال الصراع بين الشخصيات، الذي ينتهي إلى مفهوم خاص وهدف معين سعى الكاتب إلى تحقيقه، فالتفسير من هذه الناحية هو النظر إلى البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها، وفي ضوء ذلك سنحاول تطبيق هاتين الخطوتين على رواية "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ .

أولا : مستوى الفهم :

سنتناول في هذا المستوي مجموع المفاهيم التي تؤلف كلية النص، ونبدأ بالمقدمة التي اقترحها الكاتب نفسه.

" دخل تاريخ الحكومة، وإنه يحظى بالمثول في الحضرة، وخيّل إليه أنه يسمع همهمة من نوع عجيب، لعله يسمعها وحده، ولعله صوت القدر نفسه " (الرواية ص ٦).

تمثل هذه البداية دخول " عثمان بيومي " تاريخ الحكومة حيث أُلحق بالمحفوظات ومكانها " البدروم" حيث الغبار والأفاعي، ويتسرب هذا التصوير المكاني على ذات " عثمان بيومي " الذي تولى هذه الوظيفة في هذا الجو الخانق، وهذه إشارة إلى إيجاد أرضية مكانية جديدة تمثل طموح هذا الموظف الذي يرى أن السعادة لأبناء الشعب تبدأ من " الدرجة الثامنة وتنتهي متألقة عند صاحب السعادة " المدير العام " وهو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ولا مطمح لهم وراء ذلك " (الرواية ص ٧).

وعثمان بيومي من أبناء الشعب يسكن حارة الحسيني، قُتل أخوه الأكبر – وكان شرطيا – في مظاهرة، وماتت أخته بمرض " التيفود " ، وله أخ آخر مات في السجن، وهو من أسرة فقيرة، ومن أبناء الشعب الكادحين، فمثله الأعلى المتاح له أن يصل إلى رتبة المدير العام، وهو شاب طموح يؤمن بنفسه بلا حدود، ولكنه يعتمد على الله في النهاية، كان يتوق إلى درجة المدير العام، ويرى أنها " مقام مقدّس في الطريق الإلهي

اللانهائي " (القصة ص ١٤) ، ولهذا رسم لنفسه خطة دقيقة للمستقبل تتمثل في القيام بالواجب بدقة وأمانة، والحصول على شهادة عليا، والتزود بالثقافة العامة، والعمل على حسب ثقة الرؤساء والاستفادة من الفرص المفيدة.

وعثمان بيومي باعتباره واحداً من أبناء الشعب الذين يحملون الصفاء والإخلاص أحب فتاة من حارته، إلاّ أن هذا الحب لم ينته إلى الزواج بسبب حالته الماديّة، ومع ذلك فإن عدم زواجه بمن يحب لم يؤثر على طموحه، فقد درس القانون مهيئاً نفسه لرتبة المدير العام، ومع أنه ارتقى علمياً بحصوله على شهادة القانون، إلاّ أنه انحرف أخلاقياً ، فقد تعود أن يرتاد بيوت الدعارة، وتعرف على " قدرية " ، ومع ذلك فقد حاول أن يجد هو نفسه تفسيراً لذلك " الركن الشمتعل بنار الجحيم " ويعتبره جزءاً من مملكة الله.

وحصل عثمان بيومي على الدرجة السابعة، وانتدب للعمل في إعداد الميزانية ثم نقل إلى هذه الوظيفة بعد أن تقرّب من " حمزة السويفي " مدير الإدارة ، ثم رقي إلى الدرجة السادسة، لكن ذلك كان على حساب تقدمه في العمر دون أن يتزوج أو ينجب أبناء، ثم رقي إلى الدرجة الخامسة بعد استقالة " سعفان أفندي " رئيس المحفوظات، فتولى هو رئيساً لهذا القسم وكان كل ذلك على حساب تقدمه في العمر.

ويستمر في ترقياته فيصل إلى الدرجة الثالثة، وأصبح وكيلاً للإدارة بعد وفاة "حمزة السويفي " مدير الإدارة، وبعد وفاة " اسماعيل بك " مدير الإدارة كان " عثمان بيومي " يطمح في أن يتولى مديراً للإدارة لكن الوساطة حالت بينه وبينها وتولّي المنصب " عبد الله وجدي " ، وعلى الرغم من حصوله على هذه المناصب، فلم يستطع تحقيق الاستقرار لنفسه، ولم يجد بداً في النهاية من الزواج من " قدرية " تلك الفتاة التي كانت تمارس البغاء ، ولم يجد غيرها تقبل به، وأخيراً وجد فتاة رضيت به زوجاً هي " راضية عبد الخالق " ولكن جاء ذلك متأخراً بعد أن أصبح كبير السن ، وبعد أن بدأ المرض يتسلل إلى جسمه، ثم رقي في النهاية إلى رتبة المدير العام ولكن جاء ذلك في اليوم الذي فارق فيه الحياة.

ثانياً : التفسير :

من القراءة المبدئية للنص يمكن أن نطرح عدة أسئلة : من هو " عثمان بيومي " ؟ هل هو شخص حقيقي يعيش حياته اليومية ، أم أنه رمز يقصد به نجيب محفوظ أن ينفذ إلى تصوير المجتمع المصري في حقبة من الزمن ؟ ، لا شك في أنّ شخصية عثمان بيومي " هي شخصية ترمز إلى طبقة المثقفين في مصر والذين يقضون عمرهم لاهثين دون الوصول إلى أهدافهم، وهنا يقابلنا سؤال : ما الأسباب التي أدّت إلى عدم وصول المثقف المصري إلى هدفه ؟ وهل هذه الأسباب مادية أو سياسية ؟

يبدو لي أن نجيب محفوظ يريد من خلال تصويره لحياة عثمان بيومي " أن يصرّح بوجود طبقات في المجتمع المصري منها الطبقة الحاكمة التي يمكن أن تصل إلى أعلى المراتب، وطبقة الشعب التي أقصى مراتبها مرتبة المدير العام وهذا المركز لا يمكن الوصول إليه إلا بعد أن يصل الإنسان إلى سنّ الشيخوخة، ويريد نجيب محفوظ أن يصور كذلك أن الناحية المادية تلعب دوراً مهماً في الإحباطات التي يتعرض لها الموظف المثقف ويتضح هذا من التناقض الذي لاحظناه في حياة " عثمان بيومي " فقد كانت حياته موزعة بين الاستهتار والدين، وهو يحاول أن يجد تفسيراً لذلك فهذا كله جزء من مملكة الله – حسب رأيه – ، ونحس هذا من التعبيرات الدينية عبر الرواية والتي يحاول " عثمان بيومي " أن يبرّر بها تناقض نفسه الموزعة بين الاستهتار والدين، ومن ذلك قوله :

" فالنار المقدّسة مشتعلة في صدره، ومقام الحسين يشهد مناجاته الطويلة (الرواية ص ٤٢) ، ويقول نجيب محفوظ علي لسان " عثمان بيومي " :

" إن جهادي شريف ، أما العواطف والأفكار فهو ملك لله وحده " (الرواية ص٦٦).

ويقول : " سعادتنا الحقيقية أن الله موجود " (الرواية ص ٥٤) .

ويقول :" وهو كرّس نفسه حقاً لطريق الله المجيد، ولكنه يغوص في الآثام " (الرواية٧٧).

ويقول : " الله يحاسبنا كأفراد ، ويأمرنا كأفراد " (ص ٧٨)

" لا غموض يا حمزة بك ، إني رجل هوايته الواجب

وقرّة عينيه في عبادة الله " (الرواية ص ٨٠)

" اعلمي يا قدرية إني رجلٌ مؤمن " (ص ١٢٠)

" كذلك كان يرى " عثمان بيومي " أن التعاون مع المدير العام طقس من طقوس العبادة في العمل " (ص ١٢٨)

" وأن الدولة هي معبد الله على الأرض ، وبقدر اجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا في الدينا والآخرة " (ص ١٢٩).

من الملاحظات السابقة يمكن القول إن هدف " عثمان بيومي " يتمثل في أن الطريق المقدّس هو طريق المجد، أو تحقيق الألوهية على الأرض، وهو يرى أن في كل موضع يوجد مركز إلهي.

كذلك يمكن القول إن " عثمان بيومي" المثقّف لم يحصل على الترقيات اعترافاً بكفاءته، بل جاءت ترقياته إثر موت رؤسائه السابقين، ولو لم يحصل ذلك لبقي في وظيفته كاتب محفوظات بين الغبار والأفاعي ، ومع ذلك فهو لم يصل إلى رتبة المدير العام إلا بعد أن وصل سن الشيخوخة، بل إن ترقيته جاءت يوم وفاته، وكأن نجيب محفوظ يريد أن يأخذ على المثقفين المصريين سلبيتهم في مواجهة الأمور.

ملاحظة أخرى يمكن إضافتها هي أن نجيب محفوظ استخدم واقعية مختلفة عن واقعية في الخمسينات ، والواقعية التي استخدمها جاءت عن طريق الهبوط من الفكرة إلى الواقع، بينما في الخمسينات كان ينظر إلى المجتمع من نوافذ شعبية كما رأينا في ثلاثيته (بين القصرين وقصر الشوق والسكّرية) فكان تصويره في الخمسينات تصويراً واقعياً بينما في رواية " حضرة المحترم" جاءت الفكرة أولاً ثم هبط بها إلى الواقع المعاش فأسقطها على أشخاص يعيشون في الواقع، وهذا ما فعله في رواية " اللص الكلاب " التي كتبها عام ١٩٦٠.

الفصل الرابع
في نقد المسرحية

- تطور المسرح العربي
- المسرحية والحوار

الفصل الرابع

في نقد المسرحية

- المسرحية والحوار

مقدّمة :

يرى بعض النقاد أن في مقامات الهمذاني والحريري، بعض العناصر المسرحية أجهضها الواقع، الذي كان يحرّم التمثيل تحريماً تاماً، فقنع أصحابها بأن يجعلوها على الورق تاركين للراوي، أو للخيال أن يقوم بدور الممثل، وقد رأى البعض أن " ابن دانيال" حكيم العيون المصري نقل المقامة خطوة نحو المسرح، فاستبدل بالراوي الفرد ظل الشخصيات المجسدة على ستارة مضيئة ، وأصبح الراوي رئيس فرقة مسرحية، والجمهور المتخيّل جمهوراً حقيقياً (١) .

كانت الخطوة المنطقية التالية هي الانتقال من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل البشري، إلاّ أن تحريم التمثيل كان ما زال حاجزاً وبهذا ضاعت الفرصة في القرون الوسطى من قيام مسرح عربي.

ولعلّ الجبرتي أول من حدثنا عن المسرح العربي في أوّل إشارة لهذا الفن في تاريخنا الحديث، فقد أشار إلى أن الفرنسيين بنوا مسرحاً عام ١٨٠٠م بالأزبكية " وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والتلهّي ، مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا

---

(١) ازدهار وسقوط المسرح المصري : ٧ – ٨

يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة " (١) .

ويمكن القول : إن المسرح بدأ بمفهومه الفني مع ظهور " مارون النقاش " في بيروت عام ١٨٤٧ ، ثم ظهور " أبي خليل القبّاني " في دمشق عام ١٨٦٥ ، وأخيراً " يعقوب صنّوع " في القاهرة عام ١٨٧٠م. إلاّ أن هؤلاء الثلاثة استقوا مسرحياتهم من مصادر أجنبية.

وقبل أن ينتهي القرن التاسع عشر بادر " عثمان جلال " إلى ترجمة أهم أعمال "موليير" وحولها إلى مسرحيات زجليّة ، فقد ترجم ست مسرحيات ومسرحيتين " لراسين" ويبدو أن (موليير) فرض ظلّه على المسرح العربي الوليد بسبب أنه كان ناقداً لاذعاً لمجتمعه، فوجد فيه رواد المسرح العربي معبراً عن رغباتهم في نقد مجتمعاتهم، ويُلحظ في هذه الفترة أن " القبّاني " اتجه إلى التراث خاصة حكايات ألف ليلة وليلة، ولعلّ السبب في ذلك أنه لم يكن يعرف الفرنسية.

بقي المسرح العربي بعد هؤلاء الرواد الثلاثة يسير على درب المسرحيات المقتبسة عن أصل معروف أو غير معروف، كما كان يقدّم المسرحيات الغنائية في أسلوب طغت عليه المواعظ والخطب، إلا أنه استطاع أن يقيم له مراكز ثابتة أو شبه ثابتة في القاهرة وبيروت ودمشق، وتمركز أخيراً في القاهرة، وأخذ فنانو الشام يفدون إلى القاهرة فيؤسسون الفرق ويقدمون العروض، وعرف الجمهور المصري أسماء القباني ويوسف خياط والقرداحي واسكندر فرح، ومن بعدهم جورج أبيض والأخوة عكاشة. وانطلقت الفرق المسرحية من القاهرة نحو المغرب العربي، فاستقر سليمان القرداحي في أواخر أيامه في تونس ومات ودفن هناك عام ١٩٠٨. أما الجزائر فقد عرفت المسرح العربي بعد أن زارها جورج أبيض عام ١٩٢١ ، إلاّ أن المسرح العربي بقي بعيداً عن اهتمامات الجمهور ؛ لأنه كان يقدم المسرحيات المقتبسة.

ولعل المسرح العربي اتخذ مادته من الواقع لأول مرّة على يد " فرح أنطون " في مسرحيته " مصر الجديدة ومصر القديمة " وفيها عرض الفساد الذي حمله الغرب إلى

---

(١) بواكير التأليف المسرحي : ١٠ عن كتاب " عجائب الآثار في التراجم والأخبار " للجبرتي.

المشرق العربي، ودعا إلى ضرورة التسلح بالعلم والمعرفة لمواجهة التيارات الغربية، إلا أن هذه المسرحية لم تخل من الخطابة والوعظ والإرشاد.

تبع " أنطون فرح " عباس علاّم في مسرحيته " أسرار القصور " ، ثم " إبراهيم رمزي " في مسرحيته " دخول الحمّام مش زي خروجه " ، ثم جاء محمود تيمور وكان أهمهم جميعاً، فقد درس المسرح في فرنسا وعاد ليعمل في حاشية السلطان، وكتب ثلاث مسرحيات هي : الهاوية ، والعصفور في القفص، وعبد الستار أفندي، كما كتب أوبريت " العشرة الطيبة" وقد اقتبسها عن مسرحية فرنسية.

وفي تلك الفترة (بداية القرن العشرين) ظهر ميل إلى كتابة المسرحية التاريخية ، فكتب " أنطون فرح " مسرحية " صلاح الدين " ومسرحية " مملكة اورشليم " ، وقدمها جورج أبيض عام ١٩١٣، ثم قدمت بعدها مسرحيات تاريخية لإبراهيم رمزي من بينها مسرحية " الحاكم بأمر الله " ، ومسرحية " بنت الاخشيد " ، ومسرحية " أبطال المنصورة " ، وهذه المسرحيات تقدم لحظات من التاريخ المصري في عصوره المختلفة دون إكسابها دلالات معاصرة، وكأن القصد منها لفت الانتباه إلى أن في التاريخ المصري لحظات مجيدة.

ومنذ بداية هذا القرن وحتى الثلاثينات ظهر ثلاثة مسرحيين أضفوا على المسرح نوعاً من الجدّية هم : علي الكسّار ، وكتب معظم النصوص التي عرضها الكاتب أمين صدقي. ونجيب الريحاني وكتب له بديع خيري كما كان يكتب هو نفسه مسرحياته في بعض الأحيان، أما الثالث فهو يوسف وهبي وتثار الشكوك حول المؤلف الحقيقي لأعماله التي كان يضع عليها اسمه.

كما شهدت هذه الفترة ظهور المسرحيات الشعرية على يد أحمد شوقي وكان ذلك في أواخر العشرينات فكتب مسرحية " مصرع كليوباترا" ومجنون ليلى، وعنترة ، وقمبيز، وعلي بك الكبير ، وأميرة الأندلس، والست هدى ، ثم جاءت مسرحيات " عزيز أباظة " في أوائل الأربعينات فكتب قيس ولبنى ١٩٤٣، والعباسة ١٩٤٧ ثم مسرحية " الناصرة " ، ثم صدرت مسرحيته " غروب الأندلس " عام ١٩٥٤ وقدّم لها طه حسين، إلا

أن طه حسين لم يبد رأيه حول ملاءمة شعر عزيز أباظة للمسرح بحجة أنه لا يعرف هذا الفن.

وفي هذه الفترة ألّف " باكثير " مسرحيات صور فيها الخطر الصهيوني الداهم، كما تعرض فيها إلى الاحتلال الانجليزي لمصر – ومن هذه المسرحيات : إله اسرائيل ، و"شعب الله المختار " و " شيلوك " ، ومسرحية جحا ، وامبراطورية في المزاد، كما قدّم محمود تيمور في الفترة ذاتها مسرحيات : حواء الخالدة، واليوم خمر ، وابن جلا.

أما مسرح " توفيق الحكيم " فنقف عنده وقفة قصيرة ، كتب توفيق الحكيم مسرحيته الأولى عام ١٩١٩ هي مسرحية " الضيف الثقيل " ، وكتب مسرحية " أهل الكهف" وعصفور من الشرق، وكتب بعد ١٩٥٢ عدة مسرحيات منها : الصفقة، والأيدي الناعمة، وشمس النهار، والطعام لكل فم، وكتب مسرحية " يا طالع الشجرة " عام ١٩٦٣ يوضح فيها موقفه من المرأة، والحقيقة إن مسرحيات توفيق الحكيم تحتاج إلى دراسة أيدلوجية ولسنا بصدد التفصيل في ذلك.

وهكذا انطلق المسرح العربي يصعد تارة ويخبو تارة أخرى وظهرت فرق مسرحية كثيرة في الوطن العربي تعالج القضايا الاجتماعية والسياسية التي يمرّ بها الوطن العربي، ونستثني من هذه الأعمال تلك الأعمال الهابطة التي اعتمدت على إثارة الضحك دون هدف قصد الربح المادي.

كان هذا ملخصاً عاماً للمراحل التي مرّ بها المسرح العربي، القصد منه إبراز الجهود المثمرة التي بذلت من أجل تأسيس مسرح عربي يخدم أهداف الأمة ويعالج مشاكلها ويرتفع بها إلى مستوى رفيع من الثقافة (١) .

والعمل المسرحي عمل مركّب، والمؤلف المسرحي عندما يؤلف النصّ المسرحي لا يؤلفه لمجرد القراءة، بل يؤلفه للقراءة والمشاهدة، معنى ذلك أن العمل المسرحي لا يتم بمجرد تأليفه، وإنما يتم بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح. ولما كان الأمر كذلك،

---

(١) اعتمدت في هذا العرض على كتاب ازدهار وسقوط المسرح المصري، وكتاب " أحاديث وتجارب مسرحية.

فإن المسرح بحاجة إلى ناقد له القدرة على تبيان مزاياه، وإلى إلمام بالاتجاهات الفكرية والفنية، ثم الإلمام بطبيعة العصر الذي كتبت فيه المسرحية، وما كان يسود فيه من علاقات وقيم وتيارات أدبية، وعلاقات سياسية واجتماعية وثقافية، وعلى الناقد كذلك أن يكون على دراية بعلاقة الكاتب بالنص، وعلاقة النص بما لدى الكاتب من نصوص أخرى، وعلى الناقد كذلك أن يتعقب كافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء كانت هذه المؤثرات من صنع جيله أو الجيل السابق.

ولعلّ أكثر ما يحتاج إليه الناقد هو تتبع حوار المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهر الكلمات ، بل بعين ترى ما استخفى وراء ذلك ، مستقصياً ذلك على طول المسرحية، ولهذا فقد تكون للإشارة أو لحدث معين أثر في تبيان ما يريد الكاتب قوله، وعليه كذلك أن يلم بلغة المسرحية المجازية والتي تحتاج إلى تتبعها لتجتمع بالتالي قسمات العمل الفنّي، كذلك يجب الاهتمام بلغة المسرحية ومدى مناسبتها للمضمون، فلغة المسرحية التي تتضمن موضوعات كونية أو فلسفية تختلف عن لغة المسرحية التي تتناول الحياة الاجتماعية ، فالنوع الأول يكون أقرب إلى الرمز والإيحاء، بينما يكون الثاني أقرب إلى لغة الحياة اليومية، كذلك يجب أن تكون اللغة قادرة على إنطاق الشخصيات حسب مستواها الاجتماعي بحيث تستطيع رسم ملامحها وقسماتها في وضوح وتركيز، وبناء على هذه الاعتبارات سنبدي اهتماماً خاصاً بالحوار المسرحي وبلغة هذا الحوار.

المسرحية والحوار

عندما نتحدث عن الحوار في المسرحية، لا نقصد بذلك الفصل بين أركان العمل المسرحي، فكلها وحدة واحدة تتكاثف لتبرز الهدف من المسرحية. ويأتي حديثنا عن الحوار باعتباره مرحلة من مراحل النقد.

وضعت الجملة في الحوار المسرحي لتُقال، لا لتقرأ إنها وسيلة الاتصال الفكري بين المؤلف والمتلقي، ولهذا عني الكتاب المسرحيون بالحوار من نواحٍ متعددة أهمها :

١- العناية بالطابع الصوتي والذي تكتسب به الجمل المسرحية ايقاعاً فالجمل المسرحية تختلف من هذه الناحية عن جمل القصة، ذلك أن كاتب القصة يلجأ إلى الوصف أو الحديث النفسي من غير أن يقيم حواراً.

٢- العناية بصياغة الجمل المسرحية صياغة خاصة بحيث تبرز الفكرة التي وضعت من أجل إبرازها.

٣- يعد الحوار المسرحي فعلاً من الأفعال يساعد على نمو العمل المسرحي، لهذا يجب ألاّ تتعرض لغة الحوار إلى عملية ركود ويأتي الركود من تتابع الجمل الحوارية بحيث يأتي تتابعها على نسق واحد، فلا تميّز بين شخصية وشخصية أخرى، فالمؤلف المسرحي الناجح هو الذي يراعي درجة التفاوت بين الشخصيات فتأتي لغته الحوارية مناسبة لكل شخصية بحيث يكون لها الفضل في إحياء هذه الشخصية.

٤- أن تكون لغة الحوار بعيدة عن اللهجة الخطابية؛ لأن اللغة الخطابية تحجز بين المؤلف والجمهور، ومن قواعد المسرح أنه لا وجود للجمهور في نظر الشخصيات المسرحية، أما إذا أراد المؤلف أن يكسر الحاجز بينه وبين الجمهور، فإن عليه أن يلجأ إلى أسلوب آخر غير اللهجة الخطابية، كأن يعمّق الفكرة عن طريق تصوير المواقف الإنسانية.

٥- أن تكون لغة الحوار بعيدة عن الغنائية بحيث تهبط إلى وصف المشاعر الشخصية ، فاللغة الغنائية مجالها الشعر الغنائي، وقد أخذ على شوقي لغته وحواره

الغنائي في مسرحياته المختلفة، ومثال ذلك : ما يتغنى به قيس في الفصل الأول وفي الفصل الخامس من مسرحية مجنون ليلى، ونلمس هذا في مناجاة " كليوباترا" للأفاعي في مسرحية " مصرع كليوباترا " .

٦- يجب أن يحقق الحوار في المسرحية الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية التي تصدر عن نفسية الممثل. وإذا فشلت لغة الحوار في ذلك، فإن هدف المسرحية يغيب عن المتلقي لأن الحدث في المسرحية لا يمكن فصله عن اللغة التي تحمله إلى المتلقين.

فإذا توافرت للجمل المسرحية هذه الشروط ، فإنها تكون قادرة على بعث الحركة التي تسير مع الحدث، وهي في الوقت ذاته تعمق من حركة الشخصيات النفسية. وهنا نقف عند مسألة هامة هي : أيكون الحوار بالفصحى أم باللهجة العامية ؟ وأيها أكثر ملاءمة للحوار المسرحي ؟

مشكلة الفصحى والعامية في الحوار المسرحي :

يعمد كثير من النقاد إلى إثارة هذه المشكلة ويطرحون السؤال التالي : أيكون الحوار بالفصحى أم بالعامية ؟ لعل السبب في إثارة هذه المشكلة هو ما يحسبه البعض من فرق بين الفصحى والعامية في لغتنا، يضاف إلى ذلك ضعف الجمهور والمتلقين في الفصحى. ويبدو أن هذه المشكلة وضعت في غير مكانها ولعلّ السبب في ذلك ما أثير حول عدم قدرة الفصحى على مسايرة الركب الحضاري، وهذه المشكلة أخذت حيّزاً واسعاً من آراء الباحثين ما بين مؤيد ومعارض منذ أن دعا " وليم ولكوكس" إلى العامية. ومهما يكن من أمر فإن هذه المسألة وضعت وضعاً خاطئاً ، فليس هناك صراع بين الفصحى والعامية كما قد يتبادر إلى الذهن، ومن يقرأ الآداب العالمية يجد أن الأدب الفصيح يسير جنباً إلى جنب مع الأدب الشعبي، ولم أعرف – فيما أعلم – أن أمماً فاضلت بين لغتها الفصحى وبين لغتها الشعبية، بل تركت لكل منها مجاله الذي يسير فيه. ومع أننا نسلّم أن للهجات المحلية حيويتها الخاصة – تضفي نوعاً من الواقعية كما

يتبادر إلى أذهان بعض الناس – إلا أن هذه الظاهرة ليست مقصورة على لغتنا نحن العرب، بل إنها ظاهرة في جميع اللغات ، ومع ذلك فإن تلك الأمم لم تثر هذه المشكلة على نحو ما رأينا في لغتنا العربية، ويبدو أن السبب في ذلك أن بعض النقاد لم يفهم معنى الواقعية كما فهمها الأوروبيون : فليس معنى الواقعية أن ننطق الشخصيات بلغتها بمعنى أن أنطق الخادم بلغة خاصة بالخدم، أو الفلاح بلغة خاصة بالفلاحين، أو ابن المدينة بلغة خاصة بالمدينة، ولو فعلنا ذلك لأدّى – في ظنّي – إلى تفتيت العمل الفني، بحيث إن ابن المدينة قد لا يفهم ما يتحدث به ابن الريف والعكس صحيح وكأننا بهذه الواقعية المزعومة نضيف قيداً كبيراً .

إنّ هناك فرقاً شاسعاً بين معنى الواقعية بمعناها الفنّي، وبين واقعية اللغة، فالواقعية في العمل المسرحي هي واقعية النفس البشرية، وليست واقعية اللغة، إنّ الكاتب المسرحي يستنطق لسان حال الشخصية ولا يستنطق لسان المقال، والدليل على ذلك أن الملهاة كانت تعتمد على الموقف، لا على عبارات الاستخدام اليومي، وقديماً قال أرسطو : إنّ خير الملاهي مالا يعتمد على عبارات الإقناع والسخرية بل على الموقف الذي تكون فيه الإيعازات والتلميحات أكثر إبهاجاً (١) . يضاف إلى ذلك إن المسرحيات والقصص العالمية لو ظلت تكت بلغة محلية لما ارتقت ، بل إن اهتمام الكتّاب الغربيين بكتابتها باللغة الفصحى أدى إلى ما وصلت إليه من رقي واضح.

وهناك من يرى أن المسرحية يجب أن تخاطب عامة الناس حتى يستطيعوا فهم ما يقال ، ولعل مثل هذا الرأي تنقصه الدقة، فالأعمال الأدبية ليس مطلوباً منها التيسير على الجمهور ، بل إن من واجبها الارتقاء بالجمهور وبلغته.

أما ما نشهده اليوم من مسرحيات تستخدم اللهجة المحلية، فإنما يدل على فقر في ملكات المؤلف وقدرته على ايصال الفكرة ، فيلجأ إلى هذا التمويه الذي لا قصد منه إلا التلاعب بالألفاظ، وعقد حوار مبتذل بين الممثلين بعضهم بعضا، أو بين الممثل

---

(١) انظر في هذا المجال : النقد الأدبي الحديث : ٨٦

والجمهور فيؤدي إلى إسفاف ملحوظ في لغة المسرحية وفي حوارها .

وفي المقابل نشاهد كثيراً من المسرحيات ، كتبها أصحابها باللغة الفصحى، فنطرب لما فيها من تناغم واضح بين الشخصيات وبين اللغة والحوار في إبراز الفكرة بشكل جلي وواضح، بل إن هذه المسرحيات أثبتت قدرة باهرة على تمثل أدق المواقف وأصعبها مما تعجز عنها اللهجة العامية [١] .

---

(١) يدرس الطلبة مسرحية " مأساة الملك أوديب" للتعرف على لغة حوار المسرحية.

الفصل الخامس
النقد التفسيري

- التفسير النفسي
- التفسير الاجتماعي
- التفسير الاسطوري

الفصل الخامس

التفسير النفسي

لعل التفسير النفسي للأدب ينظر إليه على أنه فرع من العلم، وعلى هذا الفهم فإن هذا النوع من التفسير ينشد الدقة والعدالة.

ويقوم التفسير النفسي للأدب على أساس نظرية " فرويد " في تحليله للنفس البشرية، ولما كان الأمر كذلك، فإن على الناقد أن يكون ملماً بهذه النظرية، ويحسن بنا أن نقف قليلاً عند نظرية " فرويد " حتى نتمكن بالتالي من أن نفهم أسس التفسير النفسي للأدب.

قسّم " فرويد " النفس الإنسانية إلى ثلاثة جوانب مهمة : الأنا، والذات العليا، والهي. أما الأنا فيقصد به الجانب الظاهر من الشخصية ، وهذا الجانب يتأثر بعالم الواقع من ناحية، وباللاشعور من ناحية اخرى. وعالم الواقع يتمثل في العادات والتقاليد وعلاقات الأفراد، وتأثير الزمان والمكان في الأشياء وغير ذلك من المؤثرات التي تؤثر في النفس الإنسانية وبتقدم " الأنا " مع تقدّم الشخص في بيئته. وعلى هذا الفهم فإن " الأنا " تكون شعورية بمعنى أننا نشعر بآثارها وبمكوناتها، كما أنها تميل إلى ترتيب النتائج ترتيباً منطقياً . وهي خلقية تميل عادة إلى التصرّف في حدود المبادئ والأخلاق(١) .

أما الجانب الثاني : الذات العليا، فهي تتكون منذ الطفولة فالطفل مثلاً يزن الأمور ويقدرها حسب تقدير والده أو من يعش معه، فالطفل يعجب بوالده لأنه يجمع بين

---

(١) انظر في هذا المجال " أسس علم النفس" ، لعبد العزيز القوصي : ص ٢٧٣-٢٧٥

مظهري العطف والقوة، فهو يتقمص شخصية والده مما يترتب عليه توجيه لسلوكه وبعبارة أدق فإن في نفسه جانباً من عنصر السلطة المتصة [1] .

ويلخص الدكتور عبد العزيز القوصي الصفات الأساسية للأنا العليا بقوله :

" إنها الناقد الخلقي الأعلى الذي يشعر الأنا بالخطيئة " [2] معنى ذلك أن الأنا العليا " تعد رقيبة على " الأنا " ، ولا دخل لها بعملية الإبداع الفني.

الجانب الثالث : الهي ، يري " فرويد " أن هذا الجانب من أهم الجوانب في حياة الإنسان، ومن صفات هذا الجانب :

١- لا يتجّه وفق المبادئ الخلقية.

٢- إنه جانب لا شعوري.

٣- يسير على قاعدة تحقيق اللذة والابتعاد عن الألم.

٤- لا يتقيّد بقيود منطقية.

٥- من مركباته النزعات الفطرية الوراثية والمكبوتة وأهم هذه المركبات النزعة الجنسية [3] .

ولما كانت " الأنا " و" الأنا الأعلى " لا تختصان بعملية الإبداع الفني ، فإن "اللاشعور " وهو جانب من أهم جوانب " الهي " هو الذي يختص بعملية الإبداع الفني، فإذا كان الإبداع الفني من عمل " الهي " ، وكان جانب " الهي " من مركباتها المهمة النزعة الجنسية ، فإنّ النتيجة تكون أن عملية الابداع تكون صدى لهذه النزعة الجنسية. وقد فسّر " فرويد " هذه النزعة بفهمه الخاص لعملية " الكبت" ، ومثال ذلك أن هناك رغبة لاشعورية عند الابنة أن تحتل مكان أمها في حبّ أبيها، وتعرف هذه الظاهرة في التحليل النفسي بعقدة " الكترا " ، كذلك هناك رغبة عند الابن في أن يحبّ أمّه

---

(١) أسس علم النفس : ٢٧٥ - ٢٧٦

(٢) أسس علم النفس : ٢٧٧

(٣) أسس علم النفس : ٢٧٧

وتعرف هذه الظاهرة في التحليل النفسي بعقدة " أوديب" ، هذه الرّغبات منعت منذ بداية تاريخ الإنسان، وقد حرّمتها الأديان والتقاليد الاجتماعية. فأصبحت مكبوتة في لاشعور الإنسان، ولا تجد إليها سبيلاً إلاّ في الأحلام. ووظيفة الكبت في هذه الحالة منع النزعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي، ولكن هذا المنع يظل قوة متحفزة للظهور ، ولكنّ الذات العليا تمنعها من الظهور، فهي لا تظهر في حالة اليقظة ، وإنما تقتنص الفرصة للظهور في أحلام النوم، وأحلام اليقظة، إذ تظهر على شكل رموز. وعلى هذا الفهم يربط بعض علماء النفس بين عملية الإبداع وبين الأحلام بمعنى أن الإبداع الفني يتلقاه صاحبه في حالة لاشعورية تشبه حالة الحلم. ومن الطريف أن "جوته" يؤكد أنه كتب أحسن قصصه في أثناء فترة النوم الحالمة. ويرى بعض علماء النفس أن العمل الفني المبدع يظهر بسبب من الأسباب التي تدفع إلى الحلم، محققاً بذلك الرغبات المكبوتة في اللاشعور.

بعد أن استعرضنا – باختصار – نظرية فرويد، فإنه يمكننا القول : إنّ الأدب هو عبارة عن رموز لرغبات مكبوتة في اللاشعور ، وأن هناك علاقات وطيدة بين هذه الرموز وبين العلاقات الجديدة التي يجب أن يلتفت إليها الناقد عند تفسيره الأدب من الوجهة النفسية.

وينبغي أن نتذكر أن ما يجري في اللاشعور ليس له أية علاقة بالزمن، وهذا يساعد اللاشعور على تكثيف الحوادث المتباعدة في الزمن كأنها متجمعة بعضها إلى بعض (١) .

والآن ، سنحاول تطبيق هذه المفاهيم على نصّ شعري وليكن قول ذي الرّمة :

ما بالُ عينك منها الماء ينسكبُ كأنه من كلى مفريّة سَرِبُ

لعلنا نذكر كيف أن النقاد القدامى عابوا على ذي الرّمة هذه الصورة؛ لأنه واجه بها الخليفة، فكيف لشاعر أن يبدأ قصيدته بمثل هذه المقدمة وبحضرة الخليفة؟ وهل

---

(١) انظر علم النفس الفردي، اسحق رمزي : ٤٣ – ٤٤

يليق بشاعر أن يبدأ قصيدته بقوله : " ما بال عينك منها الماء ينسكبُ " . لقد عاب النقاد شاعرنا ذا الرّمة من الوجهة الجمالية والخلقية، ذلك أن منظر " الكلى المغريّة " ليس جميلاً ، وليس من الخُلق أن يواجه الخليفة بهذا القول، وانتهى حكم النقاد القدامى إلى القول بفساد ذوق الشاعر وقبح صورته الشعرية.

وإذا أردنا أن نلجأ إلي التفسير النفسي لهذا البيت، فإنه يجب علينا أن نلمّ بحياة الشاعر وبظروفه فقد نعثر على حادثة استقرت في لاشعوره جعلته يلجأ إلى هذه الصورة التي حكم عليها النقاد القدامى بالقبح.

تحدثنا كتب الأدب القديمة أن ذا الرّمة شاعرٌ عاش في الصحراء، وكان قد جابها منفرداً، وسمع فيها عزيف الجنّ، وحدث أنه عانى من العطش الشديد، وعندما هرع إلى قرابه كي يبل ظمأه ، وجده مثقوباً وأن الماء قد تسرب منه ووصف ذو الرّمة نفسه بقوله

وفراء غر فيّةٌ أثأى خوارزها مشلشلٌ ضيعته بينها الكتبُ

وبينما هو على هذه الحال، يحدثنا ذو الرّمة كيف أن ركباً قافلاً في الصحراء مدّه بالماء فيقول :

استحدث الركب عن أشياعهم خيراً أم راجع القلب من أطرابه طربُ

هذه الحادثة التي استقرت في لاشعور الشاعر جعلته يستفتح قصيدته بهذه الصورة وكأن لاشعوره قد ربط بين الخليفة الممدوح، وبين الركب الذي أمدّه بالماء، وكأن ذا الرّمة أراد أن يصرح بأن هناك؛ أملاً بأن يقضي الخليفة حاجته. فحادثة عطشه في الصحراء بقيت مختزنة في لاشعوره إلى أن انبثقت معبرة عن حاجة في نفسه، وعلى هذا الفهم فصورة " الكلى المغريّة " لم تعد صورة قبيحة، وابتداء ذي الرّمة قصيدته بهذه البداية لا تعد استهانة بالخليفة، بل إن هذه الصورة على هذا الفهم جاءت مناسبة لحالة الشاعر النفسية التي جمعت بين حادثتين متباعدتين في الزمن وهذه مهمة اللاشعور كما ذكرنا.

وتذكرنا حادثة ذي الرّمة بحادثة الشاعر الذي مدح الخليفة بقوله :

أنت كالكلب في حفاظك للودّ وكالتيس في قراع الخطوب

فلما سمعها الحضارون ، ضجوا وأصابهم الذهول ، فكيف لشاعر قادم من الصحراء أن يخاطب الخليفة ويشبهه بالكلب وبالتيس ؟ ! إلا أن الخليفة عبد الملك كان ذوّاقة للأدب ففهم أن هذا الشاعر مدحه بأحسن ما عنده، وكأن عبد الملك بن مروان دخل إلى أعماق نفس الشاعر ليفهم هذا الفهم، لقد شبه الشاعر الخليفة بالكلب، لأن هذه الصورة مختزنة في ذاكرته وفي لاشعوره، وهو البدوي الذي يرى في الكلب ذلك الصديق الوفي الذي يحرس الأغنام، وهو يختزن صورة أخرى في لاشعوره هي صورة التيس القوي الذي يتغلب على أقرانه فربط بين صورتين متباعدتين في الزمن صورة الكلب والتيس، وصورة الخليفة الممدوح.

ونشير في هذا المجال إلى محاولات عدة حاولت تفسير الشعر على هذا المنهج النفسي منها : دراسة العقاد لشخصية " أبي نواس " ، ودراسة الدكتور محمد كامل حسين لشخصية المتنبي، ومحاولة الدكتور محمد النويهي في دراسة شخصية " بشار ".

ومهما يكن، فإن هذا المنهج النفسي يظل قيد الدراسة والبحث، ويمكن الترحيب به بوصفه أداة من أدوات النقد العربي الحديث، وفي الوقت نفسه لا يمكننا قبوله باعتباره بديلاً للمناهج النقدية الاخرى.

التفسير الاجتماعي

التفسير الاجتماعي واحد من الفلسفات الواقعية، ويقوم هذا المنهج على الأسس التالية :

أولا – تتكون الحياة الاجتماعية من بنيتين : بنية دنيا، وبنية عليا . ويقصد بالبنية العليا النظم السياسية والثقافية ، وهذه البنية العليا تكون عادة نتاج البنية الدنيا في المجتمع. وهي التي تحدد العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية في المجتمع.

ثانيا – إن المصالح الاقتصادية والاجتماعية هي التي تثير الصراع بين

الطبقات، وهذا الصراع من شأنه أن يتقدم بالمجتمع وبالنواحي الثقافية على مر العصور. إن كل مجتمع يخلق هو بنفسه العوامل التي تهيء لظهور الطبقات في المجتمع وسيادة طبقة على أخرى، وقد تسود طبقة عمالية أو برجوازية، أو فلاحية، أو إقطاعية، ولكل طبقة من هذه الطبقات مذهبها الفكري الذي تحاول فرضه إذا ما أصبحت بنية عليا في المجتمع.

ثالثا - إنّ العمل الأدبي ينتمي عادة إلى الطبقة الحاكمة أو البنية العليا، فإذا سادت طبقة عمالية مثلاً فإنها تفرض فكرها وثقافتها على الحياة الأدبية، وكذلك الأمر إذا سادت طبقة برجوازية أو إقطاعية ، أو فلاحية وعلى هذا الفهم لا تكون الحاسة الفنية نتيجة التقدم الفكري بل تكون عن طريق مران الحواس على مرّ العصور، فمثلاً من ناحية حيوية، فالإنسان يرى الأشياء، والحيوان يرى الأشياء. ولكن عين الإنسان ارتقت وأصبحت إنسانية نتيجة التقدم الحضاري ولكي نوضح الأمر نقول : إن الإنسان البدائي كان يأكل لحوم البشر شأنه في ذلك شأن الحيوان، ولكن الحضارة بمفهومها الواسع وبمكوناتها المختلفة الفلسفية ، والدينية، والثقافية .. هي التي مرّنت حواس الإنسان فأصبحت نظرة الإنسان إلى الإنسان مختلفة، ولم يعد الإنسان يأكل لحم أخيه الإنسان وإن فعل ذلك فإننا نقول : إنه إنسان متوحش وهكذا تختلف حواس الإنسان من عصر إلى عصر تبعاً للرقي والحضارة وينطبق هذا القول على بقية حواس الانسان.

من هذه الفلسفة اتجه النقد الأدبي إلى اتجاهين :

الاتجاه الأول - تفسير الأدب باعتباره جزءاً من البنية العليا ولهذا يجب أن يدرس الأدب في علاقاته بالمذهب الفكري للبنية العليا، وسبب ذلك - في رأي أصحاب هذا الاتجاه - أن الأديب يعبر عما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق وهذه الحقيقة ليست فردية بل اجتماعية، ولتوضيح هذا الأمر نقول : إنّ الأديب الذي ينتمي إلى طبقة عمالية مثلاً يعبر عن طموحات هذه الطبقة التي ينتمي إليها وهذه الطموحات ليست فردية بل اجتماعية تمثل طموحات هذه الطبقة وهكذا فإن الأدب ليس له فضل الإتيان بالأفكار بل له فضل صياغتها في جنس أدبي، ولهذا فإننا نلحظ أن موضوعات

الهرب من الواقع تكثر في عصور الانحطاط، في حين تحرص الطبقة الحاكمة على الموضوعات التي تبرر الواقع في الحاضر.

إن تفسير الأدب على هذا النحو لا يُعنى بحياة الأديب، بل يعنى بمضمون الأدب؛ لأن الأدب يكون جزءاً من البنية الاجتماعية وليس جزءاً من حياة الأديب.

الاتجاه الثاني - يقوم هذا الاتجاه على أساس موضوعي، فكل عمل أدبي يعد مشروعاً إذا عبّر عن جانب من الفترة التاريخية لحياة المجتمع.

وتنبغي الاشارة إلى أن بعض الأدباء يشعرون بنوع من الظلم عندما يريدون التعبير عن قيم لا تتماشى مع قيم البنية العليا في المجتمع فيشعرون بالاستلاب، ومثل هؤلاء الأدباء يعبرون عن واقع اجتماعي يطمحون إليه ولكنهم لا يستطيعون تغييره من الخارج بل يعبرون عنه في أدبهم إذ يعبرون عن عالم انتقالي يطمحون إليه، وغالباً ما تكون العبقريات الأدبية هي تلك التي تعبر عن مراحل انتقالية وفاصلة في التاريخ وفق قيم جديدة منتظرة ولهذا يعجب الفلاسفة بالعبقريات التي وجدت قبل عهدهم والذين كانوا يبشرون بقيم جديدة من أمثال الكاتب الفرنسي " ديدرو " ، والشاعر الألماني "جوته " (١) .

في ضوء المعطيات السابقة يمكن دراسة بعض الظواهر الأدبية عبر العصور كأن ندرس ظاهرة الغزل الإباحي عند بشار بن برد وأبي نواس، وظاهرة الزهد عند أبي العتاهية وغيره من شعراء الزهد، وكأن ندرس شعر المعتزلة وشعر الشيعة، وهل يمثل هذا الشعر تطوراً اجتماعياً ومن خلاله يمكن التعرف على البنية العليا التي كانت سائدة في المجتمع وأفكارها السياسية والثقافية. ويمكننا كذلك أن ندرس ظاهرة انتشار الشعر الديني وشعر التصوف في العصر المملوكي، ويمكن من خلال ذلك أن تتبين الأسباب التي أدت إلى ظهور هذا اللون من الشعر والتي تقودنا إلى دراسة الحياة الاجتماعية في تلك الفترة، وفي العصر الحديث يمكننا دراسة ظاهرة الدعوة إلى الاصلاح عند

---

(١) انظر الرومانيكية : ٢٧ – ٢٩ .

كثير من الشعراء من أمثال شوقي وحافظ ورفاعة الطهطاوي وأحمد أمين. وهكذا فإن التفسير الاجتماعي يسعى إلى تفسير الأدب عبر ظواهر معينة يمكن من خلالها التعرف على القيم التي كانت سائدة في فترة من الزمن.

التفسير الاسطوري

حققت دراسة الصورة في الشعر انجازات مهمة في مجال النقد الأدبي، فقد حاول كثير من النقاد دراسة الصور الشعرية وتحليل عناصرها وعلاقاتها متوخين بذلك الكشف عن المعاني الخلفية للنصوص الأدبية التي كونتها عقلية قائليها، كما رأى هؤلاء النقاد أن هذه الصور الشعرية توضح رؤية الشعراء للكون والحياة والإنسان. ولعل مثل هذه الدراسات النقدية بهذا المفهوم هي دراسات حديثة الوجود، فهي تعود إلى الربع الثاني من هذا القرن، وهي دراسات غربية في معظمها، أما الدراسات العربية فإنها ترتد إلى النصف الثاني من هذا القرن، ولعل كتاب " الصورة الأدبية" للدكتور مصطفى ناصف ، والذي ظهر ١٩٥٨ من أهم الدراسات العربية الأولى حول الصورة في الشعر العربي.

لقد قصد الدارسون للصورة إظهار قيمتها الفنية، وأبرزوا من خلالها قدرة الصور الأدبية على كشف العالم الروحي المختزن في وجدان الشاعر، وإخراجه ممروجاً بعالم الحس في نظام فريد يعطي الشعر بعداً معنوياً أكمل وأشمل " (١) .

ودراسة الصور الأدبية على هذا النحو تحتاج إلى درجة من الوعي والثقافة، ذلك أن الناقد يحاول إعادة ترتيب العالم من جديد، وهو بذلك يتتبع النص تتبعاً عكسيا يبدأ بالصورة الفنية، وينتهي بالشاعر.

---

(١) مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة : ٨٢

ولقد بدأ بعض النقاد دراسة الصور الفنية عند الجاهليين، وربطوا الصور الفنية بتفكير الإنسان الجاهلي الوثني، لأنه كان يحتفظ بالطبائع العقلية لأجداده، فقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى : " بل قالوا إنّا وجدنا آباءنا على أمّةٍ وإنّا على آثارهم مهتدون" (١) . يضاف إلى ذلك أن الكتب التي نقلت إلينا أخبار ديانة الجاهليين تؤكد أنهم عبدوا الحيوان والطير والشجر والحجر والكواكب، وأنهم كانوا يعتقدون بوجود أرواح شريرة كانوا يخشونها. ومما يؤكد عبادة الجاهليين للكواكب قوله تعالى : " ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر، لا تسجدوا للشمس ولا للقمر، واسجدوا لله الذي خلقهن إن كنتم إياه تعبدون " (٢) ، ولقد جسد العرب هذه الآلهة بأصنام يعبدونها، ونسجوا حولها قصصا خرافية (٣)، كما كانوا يعتقدون بالأرواح الكامنة في الأشياء، ووجود قوى خارقة في الكهوف، والآبار والأماكن المهجورة، وتعاملوا مع هذه الأرواح بالايمان بالسّحر فوصفوا التمائم على صدور أبنائهم ، ونقشوا الوشم على أذرعتهم . لقد كان الجاهلي يتعامل مع الأشياء بدوافع روحية أكثر من وعيه العقلي وهو ما سمّاه براون Brown بـ " قانون الشعائري الروحي " ، إن عقلية الإنسان الجاهلي ذات الطابع البدائي كانت تحقق النظرة الأسطورية التي ترى الأرواح حالّة في كل مكان، وعلى هذا الاساس لم يكن الجاهلي يتصور عالمه الطبيعي صامتاً ، بل حياً مدركاً.

ولقد ربط (ويمزات دبروكس) الاسطورة بالشعر، فكلاهما ينشأ من الحاجة الإنسانية ، وان في كليهما انتصار للخيال على الواقع : أو تجاوزاً للواقع المخيف إلى بناء واقع جديد يتواءم مع النفس البشرية (٤)، ويفسّر بعض النقاد كثرة الشعر عند الجاهليين بهذه النظرة الأسطورية سجاهليين فقد ذكر الجمحي في طبقات فحول الشعراء " ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلاّ أقلّه " ، فكثرة الشعر الذي قاله

---

(١) سورة الزخرف : آية ٢٢

(٢) سورة فصّلت : آية ٣٧

(٣) انظر من الأساطير العربية، مصطفى علي الجوزو، ص١٢٠، وما ذكره حول اسطورة الزهر.

(٤) النقد الأدبي : ٢٠٩/٤

الجاهليون كان عبارة عن ابتهالات العابد ينظمها بدوافع روحية مسترضيا الالهة حتى تصلح ذلك الخلل الحياتي الذي ألمّ به والذي جعله يرحل من مكان إلى مكان.

وإذا كانت مثل هذه الدراسات تسعى إلى الغوص في تجربة الإنسان لتخرج في النهاية بتصور حول الباعث الذي جعل الشاعر يقول هذه الابتهالات، فإننا سنحاول في هذه العجالة أن نقف عند بعض الصور الفنية التي تكررت عند غير شاعر جاهلي لعلنا نوضح ما قلناه سابقا.

الصورة الاولى : صورة الوشم

تكررت صورة الوشم عند غير شاعر جاهلي سنذكر بعضها ثم سنحاول تفسير هذه الصورة معتمدين في ذلك على ما أثبتناه قبل قليل.

يقول طرفة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمـــــد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ويقول زهير :

ديار لها بالرقمتين كأنهــــا مراجع وشم في نواشر معصـــم

ويذكر لبيد الوشم بقوله :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبُر تجد متونها أقلامهـــا

أو رجع واشمة أسفّ نؤورهـــا كففا تعرض فوقهن وشامها

أما المخبّل السعدي فيقول :

فكأنّ ما أبقى البـــوارح والــ أمطار من عرصاتها الوشم

لو نظرنا إلى صورة الوشم كما وردت في الأبيات السابقة، لرأينا أن هناك استخدامين للوشم : المنظر كما جاء عند طرفة والمخبّل السعدي، والفعل كما جاء عند

زهير ولبيد. كذلك نلحظ أن كل شاعر حقق أمرين الأول : تشبيه الطلل بالوشم ، والثاني: اختيار وضع مميز لهذا الوشم، والآن يواجهنا سؤال : هل هذا الاستخدام جاء معبراً عن رأي فردي ؟ أم أنه جاء ليعبر عن شعور جماعي ؟ لا شك في أن هذا الاستخدام جاء من مخزون الشاعر الشخصي والجماعي، فالوشم هنا عبارة عن رمز ارتبط عند كل منهم بسبب ، فلقد ارتبط الوشم (باستثناء صورة المخبهل) باليد، فلم يتحدث الشعراء عن الوشم في الوجه أو الصدر، ولكن جاء الوشم مرتبطاً باليد، بل إن بعض الشعراء ألصق الوشم بيد الخيل قال ثعلبة العبدي :

وشوهاء لم توشم يداها ولم تزل   فقافلت وفيها بالوليد تقاذف

فهو يذكر أن هذه الفرس لم تحتج إلى أن توشم يداها لأنها قوية.

معنى ذلك أن لليد أثراً كبيراً في تحديد معنى صورة الوشم في الأطلال، خاصة وأن أكثر هؤلاء الشعراء رحلوا على فرس لم توشم لقوتها، ولعلّ اختيار اليد دليل على العمل، فإذا تعطلت يد فإن يداً أخرى تبدأ العمل فتستمر الحياة، فإذا فهمنا هذه الحقيقة فإننا نستطيع أن نفهم بأن الوشم والطلل يشتركان في صفة واحدة هي نهاية العمل، فالطلل نهاية لإنسان أحدث عملاً ، والوشم نهاية لفعل الواشم فالطلل من هذا المنظور نهاية عمل وبداية عمل في آن واحد وهي دعوة ملحة من الشاعر الجاهلي إلى استمرار العمل واستمرار الحياة.

الصورة الثانية : رحلة الثور

اعتاد الشعراء الجاهليون أن يشبهوا الناقة التي يقطعون بها الصحراء بالثور الوحشي، وهي صورة تتكرر عند غير شاعر جاهلي فما هي قصة الثور الوحشي ؟ ولماذا يلجأ الشعراء إلى تشبيه الناقة بالثور الوحشي ؟ لكي نوضح الأمر نورد قصة

الثور في قول زهير :

كـأنّ كوري وأنسـاعي وميثرتـي ... كسـوتهـنّ مُشبّاً نـاشطاً لَهِـقـا
رعى بغيث لأوراك منـاصـفـة ... من الشتاء فلما شاءه نفقا
وقد يكون بها حيناً تعزُّ به ... وقد تطرّف من حافاتها أنقا
عِشْراً وخِمسا وقد طابت مراتعه ... من الربيع ولم يبْدُن وقد زهقا
فسار منها على شيم يؤمُّ بها ... جنبي عماية فالركاء فالعمقا
فأدركته سماء بينها خللٌ ... تروي الثرى وتسيل الصفصف القرقا
فبات معتصماً من قرّها لِثقاً ... رشّ السحابُ عليه الماء فاطّرَقا
يمري بأظلافه حتى إذا بلغت مولّي ... يُبْسَ الكثيب تداعى التربُ فانخرقا
مُولّيَ الريح روقيه وجبهته ... حتى دنا مرزُم الجوزاء أو خفقا
ليلته كلّها حتى إذا حسرتْ ... عنه النجوم أضاء الصبح فانطلقا
فَصَبّحَتْهُ كلابُ شدّها خطفٌ ... وقانصٌ لا ترى في فعله خرُقا
زرق العيون طواها حسن صنعته ... مجوّعات كما تطوي بها الخرفا
حتى إذا ظنّ قرن الشمس غالبُه ... وخاف من جانبيه النهز والرّهفا
كرّ فضرّج أولاها بنافذةٍ ... نجلاء تتبع روقيه دماً دفقا

يبدأ الشاعر الجاهلي لوحة الثوْر الوحشي برسم صورة لهيكله الجسدي، فثور زهير مُسنّ ، ناشط، أبيض اللون، وهو منفرد ، قلق ، يرعى في أرضٍ معشبة، وعادة ما يطور الشاعر الجاهلي الحدث فيجعل الجو شتائياً ، بلجيء الثور إلى شجرة أرطاة، ثم ينمي الشاعر الجاهلي الحدث بقصة الصراع بين الثور والكلاب الضارية المجوّعة والمدرّبة على يد صياد ناحل الجسم، وتنتهي المعركة غالباً بأن يهاجم الثور الكلاب ، ويصرع سوابقها ، ويتخضب قرنه بدمائها، أما باقي الكلاب فتحجم عن الهجوم، هذه خطوط عامة لرحلة الثور الوحشي ومن النص ندرك أن هناك حركتين بارزتين هما : الحركة الليلية، والحركة النهارية عندما تبزغ الشمس، ففي الحركة الأولى يمثل لنا

الشاعر الثور ناشطاً يرعى في أرض معشبة ثم يحلّ عليه الليل فياقسي مقاساة شديدة من المطر فيحتمي بشجرة أرطاة ، وينتظر الشمس ليدفع بها هذا الظلام، ولكن لماذا اختار الثور شجرة الأرطاة ؟ تبدو هذه الشجرة رمزاً للخير فرائحتها جميلة، وهي نتاج هذا المطر الغزير، فهي تمثل معادلة الخير والشر، فالحركة الأولى هي إعداد فكري ونفسي للحركة الثانية والتي ينتقل فيها الثور للقاء الأعداء (الكلاب) ، لقد خرج إلى المعركة مستعدا ومعبأ بالخير والإيمان ومرتبطا بظهور الشمس إلهة الخصب، ثم لا يلبث أن يهاجم الكلاب المجوّعة وينتصر عليها.

إن الثور في هذه الصورة يمثل الإنسان الذي يصارع الشر وينتصر الخير في النهاية، وكأن هذا النمط القصصي يشبه الملاحم اليونانية التي كانت تعالج الآلهة وأنصاف الآلهة.

وفي ضوء الرؤية الاسطورية تسقط الحدود وتقترب العناصر لتندمج المتناقضات التي فرضتها رؤيا الشاعر . فالكلاب في عقلية الجاهليين ملازمة للثران، والصراع بينهما دائم فكأن الجاهلي يربط دائما بين الخير والشر، إن الثور – كما رسمته أشعار الجاهليين – يبدو وكأنه رجل مبدأ ، ورجل المبدأ قد يكون نبياً أو مصلحاً أو صعلوكاً أخلاقياً، وهو يرتبط بالسماء لأنه بحاجة إلى العون والشمس هي هذا الرابط فلا تحدث المعركة إلا في الصباح وعند شروق الشمس. فكأن هذا الثور انتصر على الشرّ وصاحب الشرّ وهو الكلاّب غالباً ما يكون قبيح المنظر، أزرق العينين، وهي شخصية مكروهة في الشعر الجاهلي فهو إلى جانب الشيطان، وامرأته تكون دائماً سيئة الطبع، وأبناؤه جياع مشوهو الخلقة فهم رمز للشر والفساد . هذه هي الخطوط العامة للتفسير الأسطوري المرتبط بالعقائد الدينية وهذا المنهج النقدي الجديد يمكن قبوله أداة من أدوات النقد الحديث، ولكننا في الوقت ذاته لا يمكننا قبوله باعتباره بديلاً للمناهج النقدية الأخرى.

المصادر والمراجع

- الآثار الكاملة، أدونيس، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

- أحاديث وتجارب مسرحية، نصر الدين الهجرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧٧.

- ازدهار وسقوط المسرح المصري، فاروق عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.

- اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، طبعة أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، (دون تاريخ).

- أصول النقد الأدبي ، د. أحمد الشايب ، الطبعة السادسة مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٠.

- بناء القصيدة العربية، د. يوسف بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩.

- دراسات في الشعر والمسرح، د. محمد مصطفى بدوي، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٠.

- الشعر الحديث في فلسطين والأردن، د. ناصر الدين الأسد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦١ .

- الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، ١٩٧٨.

- قضايا الإبداع والنقد، نسيم مجلّي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٦.

- قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٤.

- قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،الاسكندرية، ١٩٧٥.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، بيروت، ١٩٨٣.

– قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤.
– كولورد ج، د. محمد مصطفى بدوي، القاهرة، ١٩٥٨.
– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
– النابغة الجعدي : حياته وشعره، محمد صايل حمدان، رسالة ماجستير غير منشورة مودعة بجامعة اليرموك، ١٩٨٧.
– النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة بيروت (دون تاريخ).

الفهرس

الصفحة

المقدمة	٥
الفصل الأول	٧
١- مفهوم الأدب	٨
٢- وظيفة الأدب	١٣
٣- قضية الشكل والمضمون	١٦
الفصل الثاني	٢١
١- قضية الشعر الجديد	٢٢
٢- قضية الوحدة في الشعر	٤٢
٣- قضية الخيال	٥٣
الفصل الثالث	٦٧
١- الرواية والشخوص	٧٣
٢- الرواية والواقع	٧٧
٣- تفسير العمل الروائي	٧٩
الفصل الرابع	٨٥
١- تطور المسرح العربي	٨٦
٢- المسرحية والحوار	٩١
الفصل الخامس	٩٥
١- التفسير النفسي	٩٦
٢- التفسير الاجتماعي	١٠٠
٣- التفسير الاسطوري	١٠٣
المصادر والمراجع	١٠٩
الفهرس	١١١

دار الأمـــل

Al - Amal Bookshop

ص.ب ٤٦٩ ـ تلفون ٢٧٦١١٧٤ ت
شارع شفيق الرشيدات
اربد ـ الاردن

وإذا ما ازددت علماً زادني علماً بجهلي